Reinvención de la Metrópoli: 1920 1940

Coloquio Internacional

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
INBAL
MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES
FUNDACIÓN MARY STREET JENKINS
AMIGOS DEL MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Primera edición *Coloquio internacional Reinvención de la metrópoli: 1920-1940*, 2024

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© Elisa Drago Quaglia, J. Brian Freeman, Salvador Gallardo Cabrera, Jairo Hoyos Galvis, Cristóbal Jácome Moreno, Luis Josué Martínez Rodríguez, Zyanya Ortega Hernández, Jorge Quintana Navarrete y Ageeth Sluis, por sus textos.

D. R. © 2024 de *Coloquio internacional Reinvención de la metrópoli: 1920-1940*
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Museo del Palacio de Bellas Artes
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
alcaldíaMiguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son
propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: https://creativecommons. org/licenses/by-ncnd/4.0/deed.es. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: https://museopalaciodebellasartes.inba.gob.mx/magazine-category/2024/

Hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBAL

FUNDACIÓN MARY STREET JENKINS

ÍNDICE

I El imaginario de la ciudad estridentista

Vivir la modernidad y la modernización en México: la arquitectura moderna y Estridentópolis 04
Zyanya Ortega Hernández

***La velocidad* Estridentismo** 15
Salvador Gallardo Cabrera

Ciudades de papel. Las revistas ilustradas como aparatos estéticos y su experiencia urbana en México, 1920-1930 24
Luis Josué Martínez Rodríguez

II Arquitectura y extensiones citadinas

Arquitectos proyectando para una nueva humanidad, 1920-1940 35
Elisa Drago Quaglia

Sueños de glamour en la ciudad 48
Cristóbal Jácome Moreno

Deco Designs: Camposcape, Corporeality, and Condesa 57
Ageeth Sluis

III Cuerpos, afectos y artefactos en la urbe

Utopía y experimentación científica en el zoológico de Chapultepec 72
Jorge Quintana Navarrete

Veladas formas de afeminamiento. Ciudad, cuerpo y vanguardia en la obra del joven Salvador Novo 80
Jairo Hoyos Galvis

A Plague of Cars: Traffic in 1920s Mexico City 89
J. Brian Freeman

I EL IMAGINARIO DE LA CIUDAD ESTRIDENTISTA

Vivir la modernidad y la modernización en México: la arquitectura moderna y Estridentópolis

Zyanya Ortega Hernández

Una madrugada de diciembre de 1921 un joven camina por el barrio universitario de la Ciudad de México. Se detiene a pegar un afiche en postes y paredes junto a otros anuncios publicitarios. A la mañana siguiente se produce la primera de muchas conmociones estridentistas cuando los capitalinos leen la hoja volante: es el *Actual N° 1. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce* (Fig. 1). En catorce puntos, Maples Arce marcó las pautas para la renovación del arte y de la literatura. Peleaba por un arte que expresara con total libertad los sentimientos del instante presente. Para él el arte era dinámico como la vida misma y por lo tanto estaba en perpetua actualización.[1]

Los medios impresos como revistas, periódicos o manifiestos se volvieron un vehículo de las ideas de vanguardia para llegar a un nuevo tipo de público y también fueron el soporte en el que se experimentó con ideas, formas y colores para potenciar el mensaje que se quería dar.[2] El contenido provocativo y vanguardista de *Actual N° 1* estaba reforzado por la puesta en página del afiche y por su lugar de exhibición dentro del espacio público. Se rompió con la colocación tradicional del texto al preferir la disposición vertical. El uso de barras horizontales y de diferentes tipografías acentúan el contenido del texto y, al mismo tiempo, lo fragmenta y le da dinamismo

El manifiesto irónicamente fue fijado en las calles que rodean al zócalo capitalino, principalmente en el barrio universitario. Nada de esto fue al azar, sino que formó parte de la estrategia de Maples Arce para lograr la revolución espiritual del país. El manifiesto y, en general, la lucha del movimiento estridentista iban dirigidos a los jóvenes de México. La nueva juventud despojada de las frivolidades, del egoísmo y de las ataduras del putrefacto pasado, podían mirar las necesidades y anhelos de su instante presente. A partir de esto, podrían visualizar las rutas a seguir y, lo más importante, dirigir la acción para lograr la renovación política, social y espiritual.[3]

Fig. 1
Actual N° 1. Hoja de Vanguardia Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce, Ciudad de México, 1921, hoja volante, 59.5 x 40 cm. Donación 1992, Museo Nacional de Arte, INBAL

1. Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, 2a ed., México, Universidad Veracruzana, 2010, p. 83.
2. Mariana Garone, "La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y dinamismo", en *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, p. 112.
3. "Notas editoriales. Se necesita una juventud", *Horizonte, Revista mensual de actividad contemporánea* (Ed. facsimilar), núm. 1, abril de 1926, México, FCE/CONACULTA/INBA/Gobierno del Estado de Veracruz/Universidad Veracruzana, 2011, p. 4.

ACTUAL-Nº1

Hoja de Vanguardia

Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce

Iluminaciones Subversivas de Renée Dunan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat-Papasseit, etc., y Algunas Cristalizaciones Marginales.

E MUERA EL CURA HIDALGO
X ABAJO SAN-RAFAEL-SAN
I LAZARO
T ESQUINA
O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS

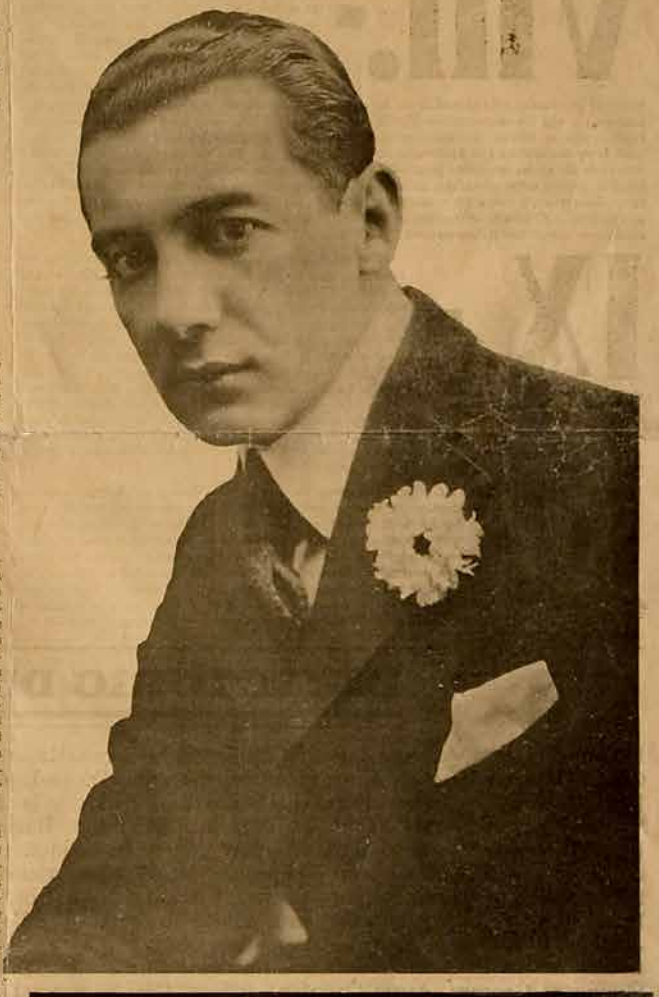
EN nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionadas por la ley, me [illegible] en el vértice eclatante de mi insustituible categoría presentista, equilá[illegible]servos ...da y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo, fuera de eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo, sin más excepciones a los "players" diametralmente explosivos en incendios fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentismo desliciente y acendrado para defenderme de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohibe fijar anuncios.

I.- Mi locura no está en los presupuestos. La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es sólo un método sin puertas que se llueve a intervalos. De aquí que insista en la literatura insuperable en que se prestigian los teléfonos y diálogos perfumados que se hilvanan al desgaire por hilos conductores. La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incobercible desenrrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista. Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética, florece en sus relaciones y cordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada, como puede verse en fragmentos de una de mis anticipaciones poemáticas novilatitudinales: "Esas Rosas Eléctricas ..." (Cosmópolis.—No. 34). Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear, y no copiar. "Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente". En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas, pues pienso con Epstein, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, y compartarnos en el fondo como ella.

II.- Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales,—única y elemental finalidad estética,—es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los "swichs". Una pechera reumática se ha carbonizado, pero no por esto he de abandonar el juego. ¿Quién sigue? Ahora el cubilete está en Cipriano Max-Jacob, y es sensacionalísimo por lo que respecta a aquel periodista circunspecto, mientras Blaise Cendrars, que siempre está en el plano de superación, sin perder el equilibrio, intencionalmente equivocado, ignora, si aquello que tiene sobre los ojos es un cielo estrellado o una gota de agua al microscopio.

III.- "Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samotracia". A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Buzzi, Cavacchioli, etc., yuxtapongo mi apasionamiento desisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos. Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitales de chamgarro gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-troteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y sus cajas de caudales, como valientemente afirma mi hermano espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto yoista leído en la primera explosión ultraica de Parisiana, y ésto, sin perforar todas esas poematizaciones (sic) entusiastamente aplaudidas en charlotadas literarias, en que sólo se justifica el reflejo cartonario de algunos literaturípedos "specimen".

IV.- Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos recíamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente—Ruiz Hidobro—junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente infuida por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Beauduin, y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los tranvías, han sido redimidos del dicterio de prosaicos, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía ventruda con hijas casaderas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransigencia melancólica de archivos cronológicos.



V.- Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y detersoria. Ya los futuristas anti-seleneográficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraistas españoles, transcriben, por voz de Rafael Cansinos Assens, la liquidación de las hojas secas, recíamente agitada en periódicos y hojas subversivas. Como ellos, es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente. Chopin a la silla eléctrica! (M. M. A. trade mark) es una preparación maravillosa; en veinte y cuatro horas extermina todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse. Insisto. Perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los "Nocturnos", y proclamemos, sincrónicamente, la aristocracia de la gasolina. El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas.

#

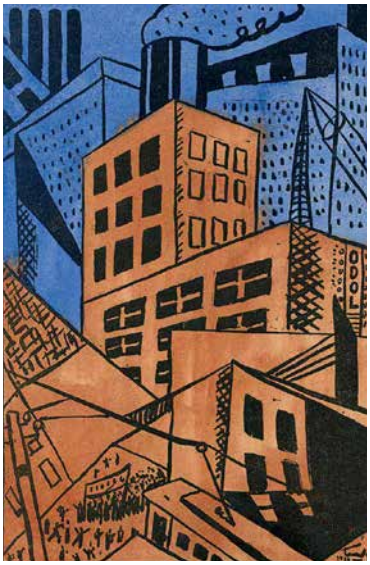


Fig. 2
Fernando leal, Ilustración para Manuel Maples Arce, *Metropolis*, John Dos Pasos (trad.), Nueva York, 1929, grabado coloreado a mano. Colección Maples Arce, Museo Nacional de Arte, INBAL

El pegar el *Actual N° 1* en las calles de la ciudad también fue un acto de conquista y apropiación del espacio público. Tanto Manuel Maples Arce como Arqueles Vela eran amantes de caminar por las calles de la Ciudad de México y perderse entre la multitud. Como un *flâneur*, recorrieron las calles a todas horas mientras observaban atentamente los diferentes tipos de transeúntes y las diversas maneras de vivir la ciudad. Con cada paso que daban se apropiaban de la enorme y dinámica urbe. Esto les permitió darse cuenta de los cambios vertiginosos que había traído consigo la modernidad, la modernización y la revolución. No era posible continuar haciendo arte y literatura de la misma forma que durante el porfiriato, pues las experiencias vividas habían cambiado las sensibilidades y las necesidades espirituales de los mexicanos.

Años más tarde, Fernando Leal capturó la forma en que los estridentistas percibieron y vivieron la modernización de la urbe en el grabado inaugural para la versión en inglés del poemario de Maples Arce, traducido por John Dos Pasos como *Metropolis* (Fig. 2). Era una ciudad dinámica que siempre estaba en construcción. El hombre moderno experimentaba la renovación perpetua de la modernidad a gran velocidad, ya sea caminando por sus calles cambiantes o a bordo de motocicletas o coches con ochenta caballos de fuerza. La gran velocidad a la que iban hacía que miraran el espacio citadino de forma fragmentada, discontinua e incluso las imágenes se yuxtaponían en un mismo tiempo.[4] En la ciudad moderna ya no se descansaba gracias a la electricidad, al consumo y al ocio que permitían que sus habitantes tuvieran una vida nocturna. La ciudad estridentista era una ciudad moderna: "tensa de cables y de esfuerzos",[5] con grandes rascacielos, hoteles, fábricas, estaciones de tren, anuncios publicitarios. Sus calles estaban repletas de multitudes que las recorrían, de manifestaciones o mítines de obreros, campesinos y otras minorías que exigían sus derechos.

La urbe moderna era también sonora como producto del dinamismo y la modernización. A todas horas se escuchaba el sonido melodioso de las máquinas, de los motores y de los cláxones de los autos, de la radio, de las chimeneas, de la electricidad o de los arcos voltaicos que musicalizaban los pentagramas eléctricos que se formaban con los cables de luz.[6]

De 1921 a 1924 aproximadamente, el estridentismo pugnó por destruir el modernismo obsoleto y putrefacto a través de sus gestos y actitudes con los cuales se apropiaron de la ciudad moderna. Una nueva etapa había iniciado alrededor de 1925 cuando la propuesta estética de Maples Arce se trasladó al campo de la política, después de haber sido nombrado secretario de Gobierno de Veracruz: construir sobre las ruinas que había dejado la revolución política, social y espiritual. El estridentismo volvía a estar a la vanguardia, pero esta vez como el faro palpitante que señalaba los posibles caminos que llevarían al horizonte del progreso.[7]

La nueva etapa estridentista empató con el propósito del gobierno del general Heriberto Jara, el cual consistía en hacer efectivos los ideales de la Revolución en la vida cotidiana de los veracruzanos. Para ello había que renovar y construir prácticamente todo: la estructura de los aparatos del gobierno, comunicaciones y obras públicas para modernizar las ciudades e incluso la actitud de las personas frente a lo que estaba aconteciendo en el estado. Había que encauzarlos para que

4. Yanna Hadatty, "80 caballos, 48 pisos: la vertiginosa metrópoli de Manuel Maples Arce" en *Manifiestos de manifiesto. Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*, México, Bonilla Artigas Editores/Universidad Autónoma del Estado de México, 2016, p. 118.
5. Manuel Maples Arce, "Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos" en *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*, Luis Mario Schneider (selección de textos e introducción), México, Universidad Autónoma de México, 1999, p. 105.
6. José Manuel Prieto González, "El Estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura", *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XVI, núm. 398 (10 de abril de 2012). Consultado el 19 de octubre de 2021. Recuperado de http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm
7. "Propósito", op. cit. (nota 3), p. 3.

no sólo abrazaran el cambio, sino también para que lo buscaran y lo llevaran a cabo. Veracruz era un espacio propicio para el cambio social y político, pues desde hacía tiempo se habían conformado grupos socialistas, anarcosindicalistas, de obreros y campesinos que luchaban activamente por ello.[8]

Ciudades como Orizaba, el puerto de Veracruz, Coatepec y Santa Rosa, pero sobre todo Xalapa, se modernizaron (Fig. 3). En la capital se pavimentaron calles con asfalto y cemento, se ampliaron las avenidas, se instalaron alumbrado público y drenajes, se sembraron árboles, se construyeron escuelas y colonias para obreros, campesinos y empleados del gobierno. También se sustituyeron los tranvías jalados por mulas por modernos omnibuses de motor y Auto-Vías.[9] El número de coches y gasolineras creció, en parte por la industria petrolera. Xalapa estaba experimentando una modernización nunca antes vista, es decir, se estaba convirtiendo en Estridentópolis no sólo en el plano simbólico, artístico y literario, sino en el plano de la realidad circundante. No en vano anunciaron en la revista *Horizonte*: "De la ciudad nueva ya en construcción, ha partido hacia la ciudad tradicional, el ansia de renovación" por medio de los caminos que el gobierno veracruzano estaba construyendo.[10]

Fig. 3
Francisco Reyes Pérez, *Techos jalapeños, ca*. 1926, óleo sobre cartón, 39.5 x 40.5 cm. Museo Nacional de Arte, INBAL

8. Elissa Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, Víctor Altamirano y Daniel Castillo (trad.), México, FCE/Universidad Veracruzana/Universidad Autónoma Metropolitana, 2014, p. 263-266.
9. "Las revoluciones y sus nuevas orientaciones espirituales. La obra reconstructiva del gobierno del Estado de Veracruz", *op. cit*. (nota 3), p. 19.
10. "La obra del Gobierno VERACRUZANO", *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea*, núm. 6 (septiembre de 1926), p. 276.

Los estridentistas, particularmente Maples Arce, estaban interesados en los debates arquitectónicos que se desarrollaron tanto dentro como fuera del país. Si se quería construir una urbe moderna sobre las ruinas de la revolución armada, había que hacerlo con arquitectura, técnicas y materiales modernos. No obstante, el gran problema de la época era definir cómo debía ser la arquitectura mexicana moderna, para lo cual hubo múltiples propuestas.

Maples Arce retomó las ideas de Wilhelm Worringer para teorizar sobre lo que debía ser la arquitectura mexicana moderna en lo que respecta a la voluntad artística. De acuerdo con Worringer, el sentimiento vital, que es la relación que tiene el hombre con la naturaleza, constituye la voluntad de forma, la cual determina el estilo de la arquitectura de una época y una sociedad determinada.[11] Como ya se ha dicho, el cambio incesante y veloz del mundo moderno, que destruye todo perpetuamente, y el "entrecruzamiento" de los continentes gracias a la modernización cambiaron la manera en que el hombre se relacionaba con el mundo circundante. La pura vista ya no bastaba para conocer la realidad fragmentada, inconexa y muchas veces incoherente. Una nueva agorafobia había surgido de todo ello. Por tanto, la voluntad artística del hombre moderno se expresaba mediante el afán de abstracción.

Siguiendo a Worringer, el impulso artístico del hombre moderno buscaba la abstracción del mundo a partir de las leyes geométricas-cristalinas, lo cual tenía como propósito sustraer la forma de lo contingente y arbitrario y así descansar "en medio de la confusión y caprichosidad del mundo". [12]

Por otro lado, Maples Arce también consideraba que el espíritu de la época que estimula la voluntad de forma estaba fundamentada en la economía política.[13] En el caso mexicano, el papel del gobierno para distribuir equitativamente las riquezas y así satisfacer las necesidades de la clase obrera y campesina regulaba una parte de la relación del hombre con su mundo y, por tanto, la pureza de las formas geométricas en la arquitectura.

El edificio del movimiento estridentista

El edificio del movimiento estridentista está hecho a partir de una "pureza geométrica" en donde líneas oblicuas forman ángulos agudos y el ornamento abstracto está orgánicamente integrado a la arquitectura (Fig. 4).[14] La representación en escarpe del rascacielo y el acento en las angulosidades de los trapecios que se contraponen violentamente al cuerpo central lo dotan de dinamismo, mientras que la perspectiva en contrapicada enfatiza su monumentalidad. De esta manera, el diseño del edificio anticipa la funcionalidad que le daban los estridentistas; es decir, el ser uno de los cuarteles desde donde planeaban la destrucción y renovación de lo social y lo espiritual.

11. Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 2a ed., Mariana Frenk (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 27.
12. *Ibid*., p. 56.
13. Manuel Maples Arce, "Nuevas ideas: La estética del sidero-cemento", *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea*, núm. 3 (junio de 1926), p. 101.
14. Para Maples Arce así debía ser el ornamento en la arquitectura moderna.

ESTRIDENTISMO

Fig. 4
Ramón Alva de la Canal, *Edificio del movimiento estridentista,* 1927, grabado en madera, 20.5 x 19.5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

En el estridentismo la vanguardia estaba representada por la altura y la luz, mientras que el atraso, por lo bajo y la oscuridad. Así, la burguesía putrefacta se retraía al cambio y a la modernidad en el "subterráneo de su miedo".[15] Si la burguesía quería frenarlos, había que atacar el edificio del movimiento estridentista o, si por el contrario querían curarse de las enfermedades del siglo XX, como la pesadez cerebral infecciosa y la miopía espiritual aguda, tenían que acudir ahí: subir por las "escaleras de la audacia" o por el veloz elevador hasta el piso cuarenta donde se encontraba la oficina de Germán Cueto. El artista se encargaba de guiarlos en los nuevos caminos hacia el horizonte de la renovación. La consulta era gratis para los "pobres de imaginación".[16] También podrían ser curados con comprimido estridentista, con estridentina o con tratamientos como irradioscopia y estridentoterapia si es que no habían funcionado las constantes sacudidas violentas que el estridentismo les proporcionaba con cada uno de sus gestos.

La fascinación de los estridentistas por los rascacielos no era algo aislado. Desde hacía unos años, estos edificios se habían convertido en el símbolo de la modernidad norteamericana y, por tanto, en el objeto de debates arquitectónicos en México. A decir de muchos, los rascacielos reunían todas las características de la modernidad arquitectónica. En su aspecto constructivo eran erigidos con la más avanzada tecnología y los materiales más modernos, como grúas, sidero-cemento, hierro y acero. Contaban con todos los servicios básicos, como electricidad, calefacción, drenaje, agua potable, calentadores de agua y ascensores. Además, los rascacielos hicieron que las ciudades cambiaran de forma: de horizontal a vertical. Construir hacia arriba podría resolver un problema de gran importancia en el México posrevolucionario: el de la vivienda.

La radio estridentista

En el cerro del Macuiltépetl se construyó la estación difusora de la radio veracruzana. El gobierno del general Heriberto Jara compartía la idea estridentista de que la radio servía como un vehículo para el cambio y mejoramiento social, por ello iban a utilizar la señal radiofónica para difundir nuevas ideas y programas educativos en todos los rincones del estado[17] La estación de radio que diseñó Alva de la Canal fue mucho más vanguardista que la construida por el gobierno veracruzano (Fig. 5). Su planta radial con cuatro enormes antenas sugiere que era capaz de transmitir sus ondas en todas direcciones y llegar a grandes distancias.[18]

Aunque el diseño de la radio estridentista parte del afán de abstracción, también bebe de otros debates arquitectónicos. Los estridentistas siguieron de cerca la gran cobertura de la *Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París*, que se realizó de abril a octubre de 1925. El evento tenía como objetivo presentar la arquitectura moderna y sus adelantos técnicos. Al igual que en México, no se sabía cómo debían ser las características de la arquitectura moderna, sólo se tenía claro que no debía evocar o retomar formas del pasado. Esto provocó

15. Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista* (Ed. facsimilar), México, Alias, 2019, p. 56.
16. *Ibid*., p. 73
17. "La obra del Gobierno VERACRUZANO", op. cit., p. 275.
18. Lynda Klich, *The Noisemakers*, California, University of California Press/The Phillips Collection, 2018, p. 259.

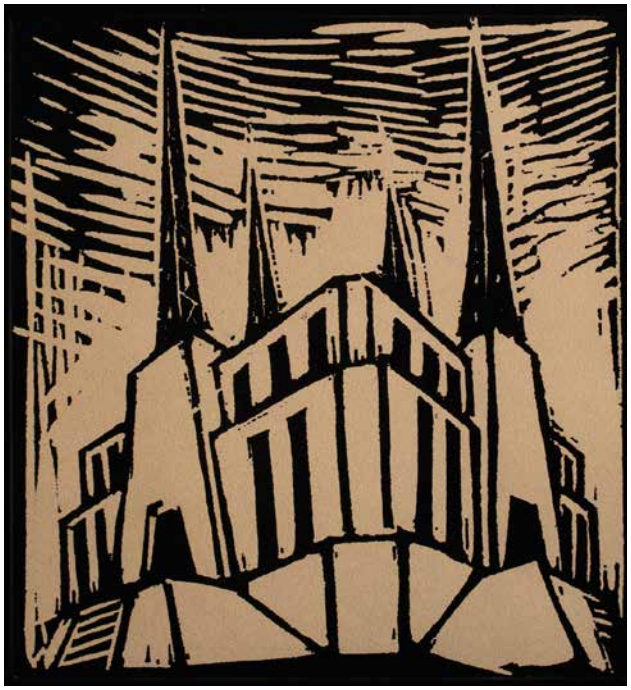


Fig. 5
Ramón Alva de la Canal, *Radio estridentista*, grabado en madera, 20.5 x 19.5 cm. Colección Familia Alva de la Canal

que los arquitectos de todo el mundo emprendieran una experimentación arquitectónica y, por tanto, llegaran a diferentes propuestas, unas más audaces que otras.

Aunque fue una magna exposición, donde varios países del mundo exhibieron lo mejor de sus adelantos tecnológicos y arquitectónicos, en México fue solamente este último el que llamó la atención de la prensa. Una de las edificaciones que tuvo mayor éxito fue la entrada a la Plaza de la Concordia, debido a la geometría, a las angulosidades y a lo macizo de los cuerpos hechos de cemento.[19] Estas características junto con el uso de escalinatas floreció en México hacia finales de la década, algunos estilos con *revivals* prehispánicos y que la historiografía de los años sesenta denominó art déco. Durante la *Exposición de Artes Decorativas de París*, dominaron las líneas rectas y los ángulos agudos en la arquitectura, pues a decir de los polacos las líneas curvas representaban el reposo y, en cambio, en ese momento estaban en una época de gran velocidad, una afirmación que era común entre los arquitectos mexicanos.[20] Por tanto, podríamos decir que la recta respondía al sentimiento vital del hombre moderno.

En el diseño de la radio estridentista podemos apreciar el empleo y la belleza del cemento unido armónicamente a las líneas rectas, las angulosidades y las grandes masas geométricas. La forma triangular escalonada y en escarpe evoca la estructura de las pirámides prehispánicas, aunque la fuerza de sus angulosidades, su geometrismo y las torres la dotan de vanguardismo. Su forma simple, rítmica y geométrica era moderna. Esto mismo representaba, al igual que en los basamentos piramidales prehispánicos, el perpetuo movimiento de todo y la unión de los hombres entre sí y con el cosmos, tal como las ondas de radio entrelazaban a todos entre sí sin importar su ubicación.[21]

19. Derisanty, "La gran exposición internacional de arte moderno industrial y decorativo en París", *Cemento*, núm. 10 y 11 (septiembre y noviembre de 1925), p. 12.
20. *Ibid*., p. 11.
21. Ricardo Gómez Robelo, "Las pirámides (I)", *Irradiador: Revista de vanguardia* (Ed. facsimilar), núm. 1, México, UAM-Iztapalapa, 2012, s.p.

Al tomar como referencia la arquitectura prehispánica, parecería que Alva de la Canal está contradiciendo los puntos XI y XII del primer manifiesto estridentista, en los cuales se menciona que no se deben retomar valores del pasado, sino que se deben crear nuevos en el instante presente. Sin embargo, Alva de la Canal es coherente con la estética pregonada por Maples Arce. En primer lugar, diciembre de 1921 ya había quedado lejos en el pasado. Las circunstancias habían cambiado bastante, así como el espacio en donde se encontraba parte del grupo. En 1925 se había impuesto una cultura revolucionaria viril, es decir, nacionalista, cuyas raíces se arraigaron fuertemente en el pasado prehispánico. Desde la publicación de *Irradiador*, los estridentistas mostraron interés por lo prehispánico; no obstante, en *Horizonte* éste se acentuó junto con el de los problemas rurales y del arte popular.

Cabe mencionar que, dentro de las labores de reactualizar el arte prehispánico, se llegó a hacer un símil entre los rascacielos y los basamentos piramidales. En este sentido, podemos ver el edificio de la radio estridentista como parte de la experimentación artística que bebió de los múltiples debates arquitectónicos del periodo: un edificio donde confluyen la modernidad, la vanguardia y la tradición.

El material

En un país donde se necesitaba urgentemente reconstruir y dotar de servicios básicos al grueso de la población con poco dinero, el problema de la técnica y el material adquirió una importancia semejante al de la forma arquitectónica. Los estridentistas estaban interesados en los beneficios del cemento para la modernización de Veracruz y para satisfacer las necesidades sociales de su población. Dicho material se podía emplear en cualquier parte del estado o del mundo, gracias a que era fácil de transportar. Además, disminuyó los costos, el tiempo y la mano de obra en relación a la arquitectura hecha por estereotomía. El sidero-cemento tenía las características de ser práctico, económico, resistente y durable, lo cual permitía la construcción de enormes edificios como los rascacielos o el estadio de Xalapa.[22] Por ello, Estridentópolis estaba construida enteramente de sidero-cemento o concreto armado, el más moderno de la época y que fomentó la revolución de los sistemas constructivos.

Mientras que para Maples Arce era importante el material, pues permitía experimentar con las formas arquitectónicas, para Worringer esto era algo secundario. De acuerdo con el historiador alemán, la técnica, el material y el propósito utilitario no afectan por sí mismas la voluntad de forma, sino que son medios para crearla.[23]

La opinión de Maples Arce sobre el cemento como el material idóneo de la arquitectura moderna se inserta dentro de una discusión más amplia que comenzó alrededor de 1919 cuando la fábrica de la Tolteca lanzó una campaña para promover el uso del cemento en la arquitectura. Aunque dicho material fue inventado en

22. Manuel Maples Arce, "Nuevas ideas: La estética del sidero-cemento", op. cit., pp. 99-100.
23. *Ibid*., p. 100. Worringer consideraba que la teoría materialista en la que se estudiaba la capacidad técnica de una época o civilización era contraproducente, pues minimizaba producciones artísticas respecto de otras. En este sentido, debatió con el trabajo de Gottfried Semper.

Inglaterra en 1824, no tenía todavía gran aceptación en México. En 1923 se creó el "Comité para Propagar el Uso del Cemento", cuyo director fue Federico Sánchez Fogarty.[24] En enero de 1925, apareció el primer número de la revista *Cemento* (Fig. 6) en cuyas páginas se explicaban los grandes beneficios del material y se mostraban las construcciones tanto nacionales como extranjeras que eran construidas completamente en cemento. Además, en las secciones dominicales sobre arquitectura en *El Universal* y *Excélsior* aparecieron diversos artículos en pro de su uso.

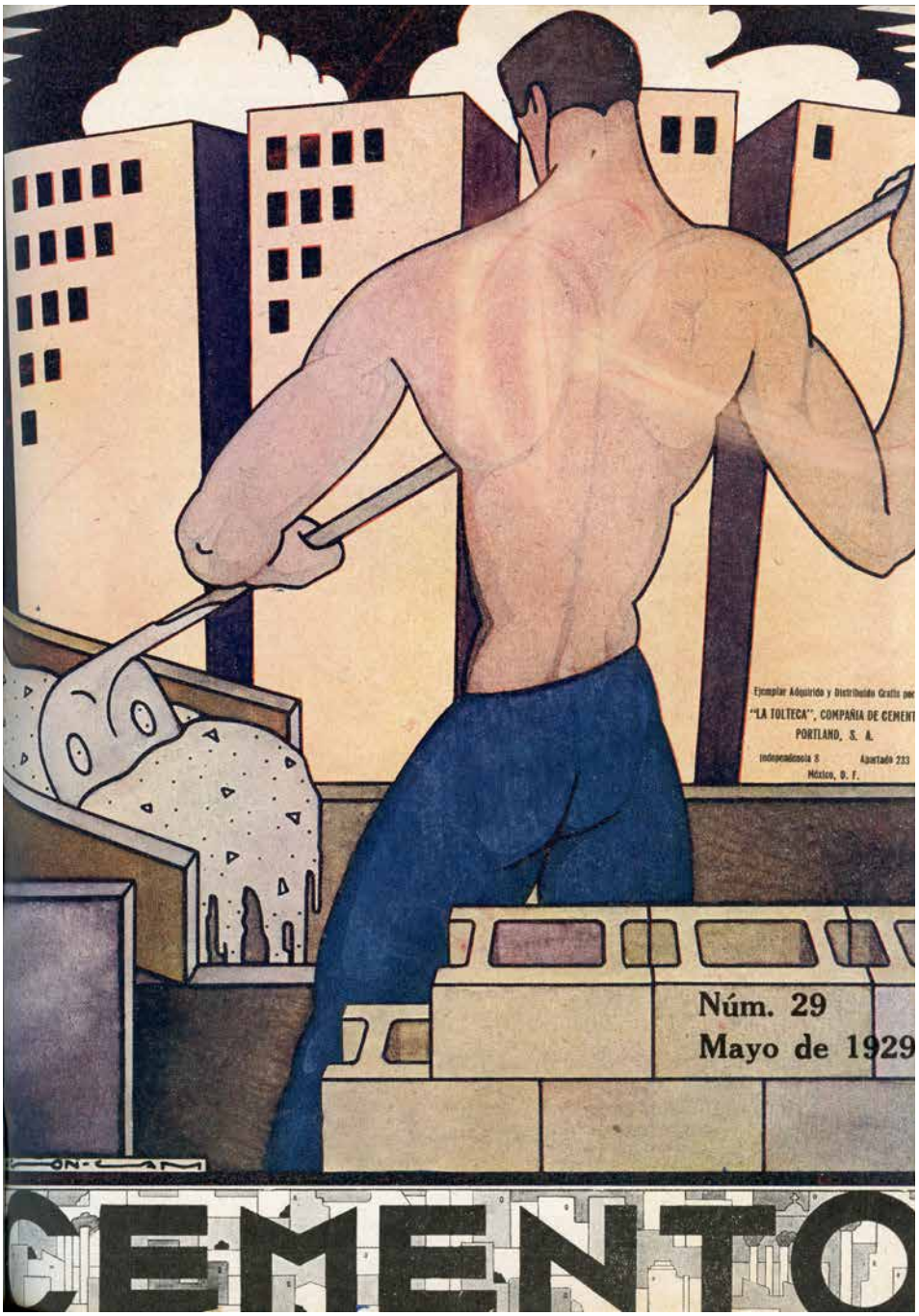


Fig. 6
Jorge González Camarena
Portada de la revista *Cemento*, núm. 29, mayo de 1929
Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla. Museo Nacional de Arte, INBAL

24. Elva Peniche, "'Cuidado con el tren'. Fotografía y modernidad en la publicidad de la Tolteca (1931-1933)", *Reflexiones Marginales*, núm. 9 (7 de julio de 2014). Consultado el 10 de febrero de 2022. Recuperado de https://reflexionesmarginales.com/blog/2014/07/07/cuidado-con-el-tren-fotografia-y-modernidad-en-la-publicidad-de-la-tolteca-1931-1933/

Consideraciones finales

La ciudad se volvió no sólo el escenario donde habitaban los estridentistas, sino también desde donde interactuaban con la modernidad y con los grandes cambios que ésta, junto con la revolución, habían traído. La ciudad se convirtió en un espacio para ser reapropiado, imaginado, representado y reconfigurado a través de imágenes tanto literarias como visuales. La modernidad y la modernización, al modificar las formas de habitar la ciudad moderna —y, a partir de esto, la vanguardia al mirar desde nuevos ángulos, vértices y/o esquinas los cambios que estaban pasando en ella— también modificaron los significados del espacio urbano.[25]

Los estridentistas tenían como propósito aprehender el instante presente y la realidad aparente para diseccionarlo y de esa forma ver si valía la pena retomarlo para el futuro inmediato o debía ser desechado en el pasado. Para lograrlo, había que vivir en el interior mismo de la vida que estaba siempre en movimiento. Una vez que los estridentistas teorizaban a partir de lo que veían, lo transformaban en actividad. Esta última "se nutre de movimiento, para luego transformarlo en acción".[26] De ahí la importancia de vivir la modernidad mientras recorrían la ciudad. De acuerdo con el estridentismo, las personas enfermas de "ranciolatría" no podían transitar, ni mirar, mucho menos experimentar la urbe moderna ni los avances tecnológicos; esto sólo era posible para aquellos que en su actitud y en su pensamiento fueran modernos o vanguardistas.

El andamiaje interior de cada uno de ellos les permitió aprehender lo que veían y experimentaban en el interior de la vorágine moderna y, a partir de ello, construir y significar su urbe moderna y vanguardista ideal en el terreno de la plástica y de la literatura o, como ellos le llamaban, sus "escenarios subjetivos". La experimentación que hubo con las formas, las técnicas y los materiales y la renovación de los contenidos del arte también marcaron las pautas para imaginarla.

El estridentismo no era indiferente ante los debates arquitectónicos que se estaban dando al interior del país. Por el contrario, los problemas centrales que se discutían fueron fundamentales para la construcción de Estridentópolis: la educación, construcción de viviendas populares con todos los servicios y la planificación e higienización de las ciudades.

Lamentablemente la modernización de Veracruz no se pudo consolidar más que en la producción artística y literaria de la vanguardia mexicana más ruidosa. Sin embargo, Estridentópolis se convirtió en el punto más cercano del horizonte revolucionario que los estridentistas avistaron con gran entusiasmo desde el vértice del momento presente: aquella urbe moderna que materializó los ideales de la revolución política, social y espiritual de México.

25. El vértice y el ángulo, de acuerdo con Silvia Pappe, representan la creación de nuevos puntos de vista, las tomas de decisiones al mismo tiempo audaces y frágiles en el punto culminante del camino y del instante presente. Véase Silvia Pappe, "Aire, vuelo, vértice" en Estridentópolis y la vanguardia, Ángel José Fernández y Estela Castillo Hernández (ed.), Veracruz, Universidad Veracruzana, 2020, pp. 111-127.
26. "Notas editoriales. Nuestra actividad", *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea*, núm. 5 (agosto de 1926), p. 197.

La velocidad
Estridentismo

Salvador Gallardo Cabrera

En el *Actual N° 1* (1921), uno de los más potentes y bellos manifiestos de las vanguardias históricas (a su lado el *Primer manifiesto surrealista*, por ejemplo, es una *boutade*), Manuel Maples Arce alinea la originalidad y las delimitaciones estéticas de las que parte el estridentismo a una inflexión sintáctica de cuatro brazos: desde los elementos del propio ambiente, "no reintegrar valores, sino crearlos totalmente", suprimiendo descripción, anécdota, perspectiva y todo "postizo literaturismo". Para Maples la inflexión sintáctica es la condición primera de toda práctica artística nueva. De ahí que en el punto XI del *Actual N° 1* convoque a Pierre Reverdy, quien en *Nord-Sud*, la revista que fundó con Vicente Huidobro en 1917, había mostrado que un arte nuevo requiere una sintaxis nueva. Si se repara que en el *Primer manifiesto surrealista* (1924), André Breton cita esas mismas páginas de Reverdy buscando pistas para hacer crecer el enlace sintáctico de la imagen poética de nuevo cuño entre dos realidades lejanas, tenemos que la impronta de Reverdy puede seguirse en un arco transatlántico de múltiples planos. En el *Manifiesto del futurismo* (1909), Marinetti ya había afirmado la necesidad de quebrar la "inmovilidad pensativa" de la literatura por medio de estrategias sintácticas: el "movimiento agresivo", el "paso veloz", el "salto mortal", el "insomnio febril", y en el *Manifiesto DADA* (1918), que es a la vez el primer anti-manifiesto post-vanguardista, la carga programática que Tristan Tzara lanza contra la lógica y la moral asociadas al arte está transida por un aliento de renovación y originalidad sintácticas. La lógica arrastra las palabras y los elementos plásticos hacia centros de sentido ilusorios, sus encadenamientos matan, hacen que el arte viva tragando continuamente su propia cola. A esos encadenamientos incestuosos, Tzara les contrapone la "soltura", la "descomposición", las trayectorias dancísticas, el "torbellino", el "vértigo", todos vectores sintácticos que se alzan contra el control de la lógica, la moral y la gramática, control que no sólo sostiene la tiranía de la lengua, su gravitación canónica, su unicidad unidimensional, sino que "nos inflige la impasibilidad ante los agentes de la policía".

El espacio sintáctico

Las vanguardias históricas mostraron que es en el espacio sintáctico donde ocurren las mutaciones en el arte, donde se juegan las potencialidades creadoras en el arte contemporáneo. De ahí, la necesidad de acentuar los registros de creación sintáctica en las obras de los estridentistas. No hay creación de imágenes, ritmos, palabras, atmósferas, orientaciones sonoras, planos o posturas político-literarias que valgan al margen de los efectos de sintaxis en los que transcurren los poemas de Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y Kyn-Taniya, los cuadros, grabados y esculturas de Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto y Leopoldo Méndez, las novelas y ensayos de Arqueles Vela, las piezas del periodo estridentista de Silvestre Revueltas, las obras de teatro de Salvador Gallardo y Germán Cueto (Fig. 1).

En un sentido fuerte, como mostró Deleuze, la sintaxis es el trazado de caminos indirectos creados en cada poema, instalación, obra plástica o musical, para poner de manifiesto la vida en las cosas; esas fuerzas, trazados y trayectos que al ir de la vida al lenguaje crean una obra. Es, por tanto, una velocidad. No utilizo "velocidad" como una metáfora. Son las velocidades las que interdigitan acontecimientos, imágenes, objetos; las que relacionan y tensionan las fuerzas, los trazados y los trayectos semánticos, sonoros, semióticos, sociales. La velocidad es el gradiente de la sintaxis, la relación entre los fenómenos, la variación de los elementos según una dirección determinada, el medio trayectivo, las cargas semánticas y los sistemas de signos: no hay que pensar que los efectos sintácticos son algo así como mecanismos generales que anteceden a los poemas, obras plásticas y musicales. Una velocidad sintáctica nueva se despega tanto como puede de lo constituido y busca llevar el lenguaje poético, pictórico, musical, hasta su umbral de sentido, informativo o comunicativo, hasta su umbral referencial, rítmico, constructivo. Por eso, no hay que confundirla con la aceleración. La lentitud es una velocidad, como en la escritura de Handke o en algunos tramos de las películas de Tarr. En el espacio narrativo de Handke la lentitud es la iluminación que crea una distancia para deslindarse del yo, para "desyoizar" y encontrarse fuera con las cosas, ahí lo minúsculo se hace grande, la arena clara de las grietas de un adoquinado deviene ramal de una duna, un tallo de hierba pálido y solitario en parte de una sábana. La *fuerza recogida* de Nervo, que lo lleva a escribir versos como "prosa rimada", despojados de literatura, es otra velocidad. En unas páginas muy hermosas, Paul Virilio mostró que la nobleza era una clase de velocidad, así como el problema de la policía no era un problema de encierro, sino de red de comunicaciones, de circulación, es decir, de velocidades.

Fig. 1
Gabriel Fernández Ledesma, *Nueva York*, 1922, grabado sobre madera, Colección particular

Lo decisivo es que las vanguardias, y el estridentismo, ya no buscaban preponderantemente la creación de formas, sino captar fuerzas y conducirlas en un *espacio acontecimental*. Maples Arce aconsejaba a Fermín Revueltas abandonar la óptica neoimpresionista de la Escuela al Aire Libre de Coyoacán para pintar el paisaje industrial de La Indianilla, atendiendo más a la intensidad de los colores que a la solidez de la forma. Para Braque la percepción ya no está

estructurada desde una forma-idea que determine unívocamente el cuadro y el propio cuadro no está regido jerárquicamente. Situado en una esquina, Silvestre Revueltas supo que los sonidos de la ciudad radiante "no tenían forma determinada", aquellos conocedores de la música que se creían capaces de encontrar *una* forma (binario, ternario), mentían. El ruido de la ciudad, del tráfico y de los vendedores en las calles, "está sujeto al ritmo de la vida, no a la distancia de un lado de la calle al otro". Y Mondrian, en 1921, escribía: "la abolición de la forma en el medio de expresión y en la composición, la sustitución de la forma por un medio plástico universal, esto es lo que hace que un sistema sea realmente nuevo..." Ese "medio plástico" es el espacio acontecimental. Los dadaístas crearon neobjetos transformables, errantes, descentrados o multicentrados que son múltiples de fuerzas.

La poesía, la música y el arte, desde las vanguardias, no son formas, son procesos de puesta en relación, un tejido de relaciones móviles y variaciones, atravesadas por velocidades diferentes que no son interiores a un todo. Desde la construcción y la exploración sintácticas del espacio acontecimental, los poetas, músicos y artistas preguntan por las fuerzas y funciones de las obras, ya no por su esencia.

Cuando Torres Bodet, Cuesta y muchos otros críticos posteriores, y postreros, se burlaban de los poetas estridentistas porque diciéndose vanguardistas aún escribían con alejandrinos, en realidad no comprendían algo que Maples Arce, List y Gallardo sabían muy bien: ni aún las formas versiculares acendradas en una lengua -soneto, décima, alejandrino- pueden aislarse de sus variaciones; las formas también son capturadas por las fuerzas, por las velocidades sintácticas (Fig. 2). La misma incomprensión crítica se da en torno al periodo estridentista de Silvestre Revueltas, como si esas piezas sólo captasen una atmósfera semántica común en los títulos mismos de las obras. Pero, como ha mostrado Luis Jaime Cortez, fue la sintaxis estridentista la que permitió a Silvestre Revueltas abandonar el romanticismo y quebrar la frase musical tradicional.

Ni hijo pobre de las vanguardias europeas, ni síntesis sincrética, sustancial o lógica, el estridentismo es una literatura estratégica, como se dice en el *Actual N° 1*, porque capta fuerzas diversas y crea una velocidad sintáctica nueva, un espacio acontecimental en el que se interdigitan imágenes, objetos, afectos, ritmos, funciones, orientaciones sonoras y colorísticas, energías semánticas y sistemas de signos, articulaciones e intensidades desconocidas. La velocidad sintáctica sensorial de los poemas que recorren la ciudad "multánime y paroxística", llena de cables y de dínamos. La velocidad termodinámica de las máquinas que "sudan a chorros". Los planos desencajados y yuxtapuestos, en rotación o suspendidos, de las piezas estridentistas de Silvestre Revueltas o de las esculturas de Germán Cueto. La velocidad de aceleración del lenguaje estridentista sobre la que Octavio Paz llamaba la atención. ¿Con qué elementos funciona la velocidad sintáctica *Estridentismo*? ¿A través de que procedimientos se encabalgan las imágenes, cómo se interdigitan las palabras, los ritmos, los colores y contrastes, la pauta abstracta ligada a la exploración de los materiales, cómo se acelera la respiración de los versos o de las frases musicales, cómo se yuxtaponen los planos colorísticos para hacer aparecer una región del mundo por medio de la velocidad sintáctica *Estridentismo*?

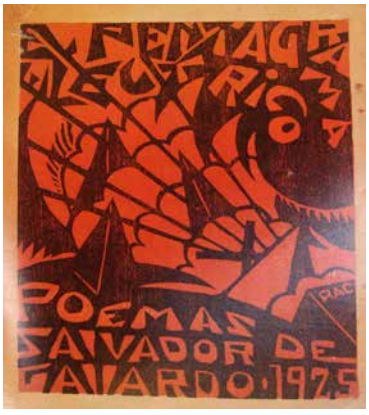


Fig. 2
Salvador Gallardo, *El pentagrama eléctrico* [grabado de Ramón Alva de la Canal], Xalapa, Ediciones de la *Revista Horizonte*, 1925, Colección particular

Planos de composición

El trabajo sintáctico busca crear una nueva intensidad vital, una tensión rítmica inédita, una nueva orientación emocional del lenguaje poético, plástico, musical, la probabilidad de lo improbable, como decía Valéry. Las imágenes múltiples que surgen en un mismo plano, yuxtapuestas, dislocadas, virtuales, sin engarces lógicos ni arquitectónicos que apuntalen una explicación, sin descripciones ni partículas adicionales, sin retrospección ni futurismo, imágenes que ya no parten de un interior subjetivo, sino que están atravesadas por la ciudad que ha dejado de ser un fondo, un decorado, y se ha convertido en el medio: "El medio se transforma", escribe Maples Arce en el *Actual N° 1*, "y lo transforma todo". La sintaxis de la ciudad estridentista, de la metrópolis, está interdigitada en la sintaxis de los poemas y de las obras narrativas, plásticas y musicales de los estridentistas. "El yo ya no es el centro del universo ...", dice un personaje de *La Venus trunca* (1925) —último drama burgués, en dos actos y una rectificación—, de Salvador Gallardo; el "yo" que aparece en los poemas estridentistas es sólo un vector referencial como otros, "un punto muerto en medio de la hora...", escribe Maples Arce, un punto siempre relacional, "equidistante al grito naúfrago de una estrella", o una máscara detrás de la cual no hay rostros, sino personajes invisibles, como en la *Comedia sin solución* (1927), de Germán Cueto. La creación de la ciudad como medio móvil, como espacio sintáctico, es una de las aportaciones más bellas del estridentismo. Ya no la ciudad estatuaria que se recorre desde un "yo", sino una ciudad poblada de nuevos objetos técnicos, en recomposición ilimitada, polifónica y plural, que impone su velocidad y sus ruidos a los acontecimientos y genera operadores de subjetividad no radicados en un sujeto, ciudad entretejida en los modos de vida y en los afectos, con sus corrientes técnicas, fisiológicas y eróticas entrelazadas:

El tren orinecido de polvo y de fastidio
se envaina en la angostura cordial de los andenes
Agresiones tenaces de hércules de cuerdas
y proxenetismos de mancebos de hoteles
Restirada en el eje -¡Paf!- de la gasolina
se desenrolla rápida la cinta cinemática
de calles ortodoxas de la ciudad lumínica...

Film, Salvador Gallardo

Fig. 3
Fermín Revueltas, *L.E.A.R.*, s/f, grabado, Colección particular

En 1921 la Ciudad de México era apenas un germen de la Metrópolis, todos eran más o menos provincianos con relación a Estridentópolis (los estridentistas venían, en su mayoría de tierra adentro: Maples Arce de Veracruz, List de Puebla, Gallardo de San Luis Potosí, Vela de Guatemala, los Revueltas de Durango), pero esa ciudad era también una proyección revolucionaria, un proyecto de renovación constructiva-sintáctica, social-política-estética, como se dice en el Manifiesto estridentista número 4, con el mismo sentido en que lo habían sido las proclamas zapatistas (Fig. 3). La modernidad porfiriana, positivista y elitista, y el humanismo católico o clásico del Ateneo de la Juventud, debían ser dislocados: "el hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático...", se dice en el *Actual N° 1*. El hombre-reloj porfiriano, y el hombre-humanista del Ateneo, viven en la reminiscencia —aun el

progreso está dirigido al pasado—, en un mundo ya estructurado, con afectos unidimensionales y unidireccionales, pero los afectos, para los estridentistas, son "tridimensionales", no pueden encadenarse a esa linealidad positivista o humanista que dominaba la configuración de los modos de vida y del arte y que impedía el despliegue de la ciudad-irradiador:

...IU IIIUUU IU...
ÚLTIMOS SUSPIROS DE MARRANOS DEGOLLADOS EN CHICAGO ILLINOIS ESTRUENDO DE LAS CAÍDAS DEL NIÁGARA EN LA FRONTERA DE CANADÁ KREISLER REISLER D´ANNUZIO FRANCE ETCÉTERA Y LOS JAZZ BANDS DE VIRGINIA Y TENESÍ LA ERUPCIÓN DEL POPOCATÉPETL SOBRE EL VALLE DE AMECAMECA ASÍ COMO LA ENTRADA DE LOS ACORAZADOS INGLESES A LOS DARDANELOS EL GEMIDO NOCTURNO DE LA ESFINGE EGIPCIA LLOYD GEORGE WILSON Y LENIN LOS BRAMIDOS DEL PLESIOSAURO QUE SE BAÑA TODAS LAS TARDES EN LOS PANTANOS PESTILENTES DE PATAGONIA... LA CACOFONÍA DE LOS CAMPOS DE BATALLA O DE LAS ASOLEADAS ARENAS DE SEVILLA QUE SE HARTAN DE TRIPAS Y DE SANGRE DE LAS BESTIAS Y DEL HOMBRE BABE RUTH JACK DEMPSEY ...

Todo esto no cuesta ya más que un dólar
Por cien centavos tendréis orejas eléctricas
y podréis pescar los sonidos que se mecen
en la hamaca kilométrica de las ondas

Luces frías, Germán List Arzubide

De ahí, las imágenes múltiples, los encuentros tangenciales entre planos distintos:

Urbe:
Escoltas de tranvías
que recorren las calles subversivistas.
Los escaparates asaltan las aceras,
y el sol, saquea las avenidas.
Al margen de los días
tarifados de postes telefónicos
desfilan paisajes momentáneos
por sistemas de tubos ascensores.

Urbe, súper-poema bolchevique en 5 cantos, Manuel Maples Arce

Esos planos tangenciales quiebran también la continuidad y la linealidad narrativa, abren paso a lo fragmentario, al gesto del desmontaje, a la temporalidad del instante presente y generan una percepción descentrada y múltiple:

Yo era un reflector de revés que prolongaba las visiones exteriores luminosamente hacia las concavidades desconocidas de mi sensibilidad. Las ideas se explayaban convergentes hacia todas las cosas. Me conducían las observaciones puestas en cada uno de los objetos que usaba. Cuando el ascensor concluyó de desalojarnos y me encontré frente a ella y la miré fijamente, me estupefacté de que ella también se había mecanizado. La vida eléctrica del hotel, nos transformaba.

La señorita Etcétera, Arqueles Vela

El advenimiento de la imagen en Lugones, en Herrera y Reissig y en López Velarde, seguía aún un movimiento que va de la observación o de un pensamiento a la manifestación de la forma o de un sentimiento-forma. Las imágenes estridentistas, en cambio, dislocan la continuidad espacio-temporal que aseguraba la direccionalidad de los tránsitos, los puntos de contacto entre constancia y variabilidad, la coincidencia de lo real y lo ideal en el yo. Por eso la negación de los

enlaces lógicos, de las partículas adicionales, de los sintagmas de concatenación y, en el mismo movimiento, la necesidad de que las metáforas y los efectos de sinestesia se desplacen unos a otros para crear encuentros tangenciales, umbrales, zonas de intercambio y texturas visuales, como en *El café de nadie*, de Alva de la Canal, en el *Retrato psicológico de Maples Arce*, de Jean Charlot o en *Puerto*, de Salvador Gallardo:

En todos los horarios el tiempo se derrite
y en un árbol sonoro ha florecido
el sol
Plumeros de las palmas que han
sacudido el cielo
palmeras cimbreantes
cocos en erección ....
Los troles se agarran de los cables
para que los tranvías jadeantes
no se arrojen al mar
-¡¡Playa 5 centavos!!
Oh! el vientre acogedor de la
B - A - H - Í - A
preñada de mástiles y adioses...

Las imágenes de los grabados estridentistas también son múltiples y surgen yuxtapuestas. Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas crearon una desviación para introducir planos, escalas y microtonos en la distribución de los blancos y negros, en el movimiento y en los contrastes, en los ritmos y tensiones: los contrastes se envainan en los planos que generan la profundidad de espacio, el ritmo y la tensión se ponen al servicio de la intensidad y del movimiento, se suspende el didactismo (durante los tres números de *Irradiador* y en los cuatro manifiestos el didactismo nacionalista no tiene espesor). Pero, además, ya no están hechos para circular metabólicamente, mano en mano, como los grabados de Posada, sino para pegarse en los muros y en las vitrinas, han pasado de la velocidad metabólica a la industrial. Las imágenes de los poemas y de las obras plásticas estridentistas ya no son entidades mediadoras, ya no hay intervalo entre percepción y expresión, entre lo visto y lo pensado. Eso explica por qué no se puede limitar la percepción y el trabajo creativo a la invención de formas: ya no es posible despojar a la percepción de la experiencia sensible, inmediata (Figs. 4, 5 y 6).

Fig. 4
Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas (coord..), segunda de forros de *Irradiador. Revista de vanguardia,* no. 1 (septiembre de 1923), Colección particular

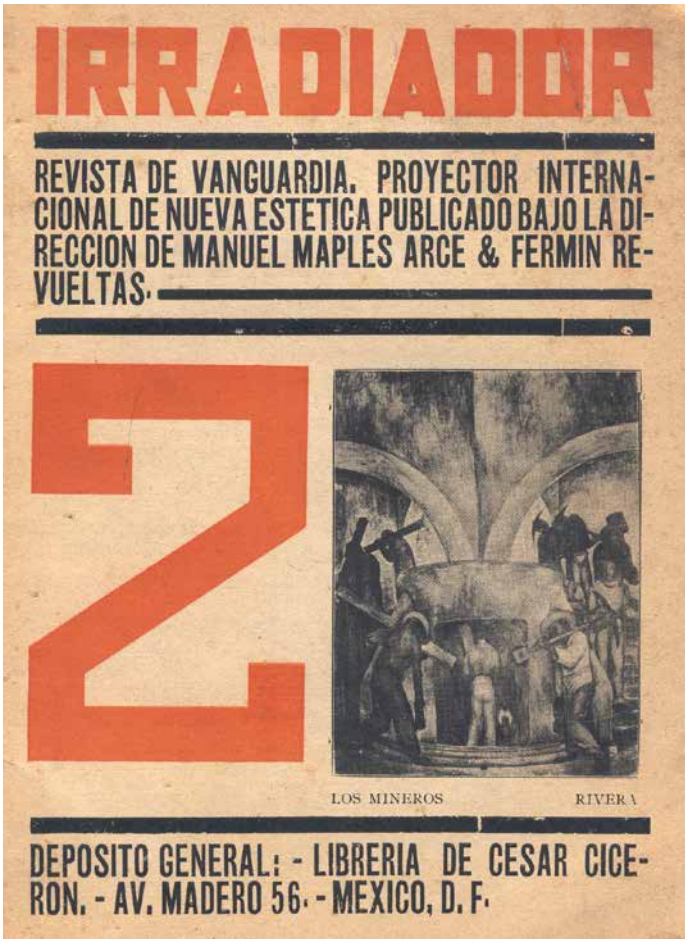


Fig. 5
Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas (coord..), primera de forros de *Irradiador. Revista de vanguardia,* no. 2 (octubre de 1923), Colección particular

Fig. 6
Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas (coord..), primera de forros de *Irradiador. Revista de vanguardia,* no. 3 (noviembre de 1923), Colección particular

En *Esquinas, Ventanas* y *Planos*, tres de las obras del periodo estridentista de Silvestre Revueltas, hay planos desencajados y yuxtapuestos, en rotación y suspendidos, sin jerarquías ni localizaciones estables en una extensión determinada, creando relaciones, circulaciones, emplazamientos entre diferentes fuerzas y elementos. En *Planos*, ¿cómo distinguir motivos de variaciones en un medio de recomposición ilimitada? Metros, patrones rítmicos y duraciones particulares se articulan en secuencias o en fragmentos, creando planos rítmicos de intensidad variable, como en muchos de los poemas estridentistas.

Aquí reaparece la cuestión de los alejandrinos y, en otro nivel, las vías que siguieron cada uno de los poetas y artistas estridentistas. Al detenerse en *Andamios interiores -poemas radiográficos-* (1922), de Maples Arce, Rubén Bonifaz Nuño, un poeta que era todo oídos, señalaba que la base musical de esos poemas era "el ritmo arcaico y monótono del alejandrino del mester de clerecía". No, entonces, el alejandrino "descoyuntado y móvil que produjo Darío..., sino el compuesto regularmente de dos grupos heptasílabos repetidos en invariable sucesión..." La observación de Bonifaz Nuño es muy interesante pues muestra que una forma versicular, acendrada en la lengua, puede conocer variaciones, pero se equivoca al considerarlas "formas vacías" a las que se les sobreponen contenidos individuales que las singularizan. Los esquemas rítmicos, las formas versiculares no están "vacías", sino en movimiento, no pueden separarse de sus variaciones, no están "debajo" de los poemas en que se actualizan. Lo decisivo, con todo, es que para los estridentistas esas formas pueden ser atravesadas por fuerzas y reconfiguradas.

La velocidad sintáctica creada por Maples Arce en *Andamios interiores* se enriqueció y complejizó con las aportaciones de los demás miembros del movimiento estridentista. Hoy, ni con la más mala fe literaria o crítica, se podría seguir sosteniendo que List, Gallardo o Kyn-Taniya escribieron meros pastiches de los poemas de Maples Arce. O que Vela, Cueto, Alva de la Canal o Fermín Revueltas sólo aderezaron su receta. Las asonancias y consonancias, el ritmo de empalmes cinematográficos y el humor ácido de List, la imantación alógica entre las imágenes, el movimiento fisiológico-erótico-termodinámico desplazando las metáforas y la orientación sonora múltiple de los versos de Gallardo, la saturación de imágenes y los saltos rítmicos de Kyn-Taniya, el balanceo, las irregularidades, los adjetivos dislocados que provocan distintas intensidades en la prosa de Vela, la pauta quebrada, atonal, abstracta de las esculturas de Cueto ligada a la exploración de los materiales y de las geometrías prehispánicas fuera de las tendencias folclorizantes y nacionalistas oficiales, la fuerza de incorporación de Alva de la Canal que tensiona los contrastes y acelera los tonos, la velocidad sensorial-industrial de Fermín Revueltas distribuyendo planos colorísticos y atravesando, incluso, los ambientes del México "profundo", son algunos de los mecanismos que pueblan los planos de composición estridentistas, su espacio acontecimental (Fig. 7). Los estridentistas crearon, así, una nueva velocidad sintáctica que ligaron al Actualismo, con sus modulaciones arrítmicas, acentuales o gramaticales, con su potencial polisémico que no es una cualidad inherente al lenguaje, sino construcción para disolver lo obvio, con su apuesta por fortalecer la vida.

Fig. 7
Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas (coord..), contraportada de *Irradiador. Revista de vanguardia,* no. 3 (noviembre de 1923), Colección particular

RADIO

LOS CIGARROS DE LA EPOCA

EL BUEN TONO S. A.

Ciudades de papel: las revistas ilustradas como aparatos estéticos y su experiencia urbana en México, 1920-1930

Luis Josué Martínez Rodríguez*

El 14 de julio de 1933 en la revista *Imagen*, se publica el texto de Xavier Villaurrutia "Un joven de la ciudad" con tres fotografías de Manuel Álvarez Bravo: *Parábola óptica*, *Caballo en aparador* y *Maniquí tapado*. La página pretendía ser un ejercicio fototextual (Fig. 1), donde la relación entre la palabra y la imagen eran estrechas. Estas fotografías no fueron tomadas exprofeso para el texto de Villaurrutia, sino que, por el contrario, formaron parte de propuestas que el fotógrafo realizó en 1931 para "un concurso de aparadores en las elegantes tiendas de la avenida Madero", el cual ganó con *Caballo en aparador*.[1] Sin embargo, la correspondencia con el contenido del texto generó una estrategia semiótica singular.

El texto de Villaurrutia refiere a un México previo a la publicación de *Imagen*, la ciudad de 1923. Al igual que las fotografías, la poética narrativa diseña una puesta en abismo. Villaurrutia escribe sobre un texto que redactó un Salvador Novo de escasos dieciocho años, "historia de un día de la vida de un joven en la ciudad de México"; una ciudad compuesta por "los ruidos, carteles para los oídos; los carteles, ruidos para los ojos"; una ciudad construida por "los anuncios, combinados en un segundo azar," que "nos dan la cifra del carácter ostentoso, cosmopolita y, a un solo tiempo, ingenuo y todavía provinciano de la calle principal". El joven, como nosotros, lectores de la revista *Imagen*, abre una publicación periódica, publicación que parece un símil de la ciudad aparatosa y confusa. "El aviso oportuno de los diarios le sirve de blanco. El joven dispara, acierta, cobra la pieza y le abre las entrañas: «Señora atractiva, con capital, solicita relaciones con joven fuerte y sin capital. Entrega inmediata»"

La ciudad se despliega como texto confuso, lleno de ruidos, de carros y choferes, de "este nuevo tipo de hombre que halla en el ford un instrumento construido a su escala. Y éste es el principio de una carrera desenfrenada que dura todavía..." "Un joven ha atravesado la ciudad de México, la ha descompuesto trozo por trozo para recomponerla y hacer de ella un todo, como un pintor cubista". Es una ciudad plástica, moldeable, fragmentaria. Continúa Novo a través de Villaurrutia:

* Catedrático de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana y doctorando de Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México.
1. Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005, p. 62.

UN JOVEN DE LA CIUDAD

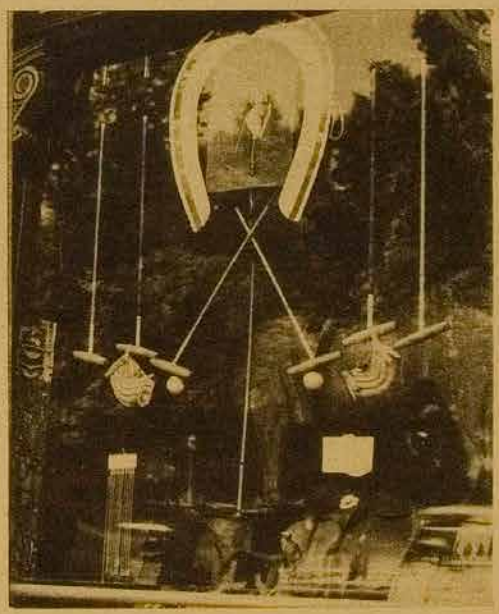
Por XAVIER VILLAURRUTIA

ERA el tiempo de las frases largas y de los pantalones cortos. Salíamos de la Escuela preparatoria para entrar sin entusiasmo en la Escuela de Jurisprudencia y seguir la carrera de abogado. Malos corredores, distraídos por mil cosas vivientes, a la segunda vuelta suspendemos la carrera. A él se le acusaba de ser muy alto y era tan fino que parecía un cortaplumas. Yo estaba condenado desde entonces a una delgadez crónica. Vivíamos y leíamos furiosamente. Las noches se alargaban para nosotros a fin de darnos tiempo de morir y resucitar en ellas cada uno y todos los días. El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caídos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además escribíamos. La vida era para nosotros—precisa confesarlo — un poco de literatura. Pero también la literatura era para nosotros vida. Leíamos para dialogar con desconocidos inteligentes. Vivíamos para entablar diálogos inteligentes con desconocidos. Escribíamos para callar o, al menos, para hilar entre sueños o entre insomnios la seda de nuestro monólogo. Éramos inseparables, un poco fatalmente, como los discursos. El era, lo habréis adivinado, Salvador Novo. Yo era un retrato mío de hace diez años.

Un día me enseñó Novo el original de lo que en un principio me pareció un breve relato o una novela corta y después un monólogo interior en tercera persona. Ni Dujardín, ni Joyce, ni Valery Larbaud se había de perfeccionar más tarde este precioso género, tenían nada que ver con las páginas en que Salvador Novo hacía rápidamente la historia de un día de la vida de un joven en la ciudad de México. El relato empezaba con el despertar del protagonista y terminaba cuando el joven, soltando los zapatos, se disponía a entrar en la cama a cumplir el deber de una cotidiana muerte provisional. Como todos los manuscritos de Novo, éste de su relato aparecía sin tachadura ni enmienda. Para contrariar el viejo verso, su borrador era tan claro, al nacer, como su texto. Y no obstante, la prosa salía armada ya de punta en blanco de la cabeza de Salvador Novo. Una prosa rápida, exterior, aguda y certera. ¿Cómo una flecha?, como una lluvia de flechas. Durmiendo una noche de varios años se quedó "El joven" de Salvador Novo en el lecho de un cuaderno escolar. Más de un estudiante de leyes compartió conmigo el placer de una proyección privada de aquella cinta cinematográfica que podía intitularse "Dieciséis horas de la vida de un joven". Cinco años más tarde se le fugó una vez en la mala compañía de muchos anuncios, más erratas y precio vil. Anuncios, erratas y bajo precio impidieron, como los árboles, ver el bosque en que se perdió el joven. Intentó una segunda salida con mejores armas. Todo estaba listo. Agustín Lazo trazó los mejores dibujos que se han hecho para un libro mexicano moderno. Y sucedió que la segunda salida no se llevó a cabo. Los dibujos se extraviaron y el joven cambió su billete de salida por un "return ticket".

Al fin lo tenemos en frente, vistiendo el traje de mejor corte y de más finos forros, pero regalándonos la misma sonrisa de hace diez años, juvenil, irónica, auténtica. Basta hacerlo hablar para darnos cuenta de que es el mismo de ayer, de que si bien no ha cambiado, como hemos cambiado nosotros, puede hacer, no obstante, el papel más airoso: el del joven que no quiere ser ni más ni menos que un joven de dieciocho años, viviendo su vida y formando parte de la vida toda.

Un joven se levanta temprano y sale a la calle por la primera vez después de una convalecencia. La ciudad empieza a abrir los ojos, un poco como él. Los ruidos, carteles para los oídos; los carteles, ruidos para ojos, lo asaltan. Los tenía olvidados. Sigue caminando. "Su ciudad. Su ciudad. Estrechábala contra su corazón". El joven la estrecha, pero no sin contemplarla, sin analizarla vivamente. Los anuncios, combinados en un seguro azar, nos dan la cifra del carácter ostentoso, cosmopolita y, a un solo tiempo, ingenuo y todavía provinciano de la calle principal. Una irónica reflexión se forma en el cerebro del joven: "Hay dos muestras de la fuerza que crea dividiendo en nuestra moderna sociedad. El aviso oportuno en lo moral, y la casta de los choferes, en lo material". El aviso oportuno de los diarios le sirve de blanco. El joven dispara, acierta, cobra la pieza y le abre las entrañas: "Señora atractiva, con capital, solicita relaciones con joven fuerte y sin capital. Entrega inmediata"... Este y otros mil casos no los pueden leer las familias... ¿Y queréis tener en un abrir y cerrar de ojos la génesis de este tipo ágil del chofer en el que Keyserling iba a encontrar el tipo del hombre moderno? Por 1900 vivíamos nuestra Edad Media del tránsito, oscura y delicada. En los ferrocarriles, en los conductores de tranvías, encuentra el joven de Salvador Novo los precursores del mesías chofer. La bicicleta no fué sino un animal de transición, un ornitorrinco que duró lo que duran las rosas. Se oye el taf-taf de los Renault y aparecen sobre ellos los primeros "chauffeurs", lentos y torpes como sus máquinas. El chofer no ha llegado aún, pero no tarda. Nace, por fin, con la revolución este nuevo tipo de hombre que halla en el "ford" un instrumento construído a su escala. Y este es el principio de una carrera desenfrenada que dura todavía... Ahora el joven se asoma a un escaparate, a una casa de té. Entra luego en una botica y pide un poco de nieve en polvo. Aspira, piensa, sueña despierto en la naturaleza sin afeites de un pueblo cercano adonde fué un día. Se abre un paréntesis. Se cierra. Y otra vez la ciudad con sus escuelas y sus estudiantes, con sus aprendices de poetas y de políticos. Sus teatros y sus cines que, a ciertas horas, supuran familias. La noche empieza a teñir caras y cosas y a entrecerrar párpados. El joven vuelve a su casa. Tiene sueño. "Lo que hice hoy —dice soltando los zapatos—no tendrá objeto mañana".



Un joven ha atravesado la ciudad de México, la ha descompuesto trozo por trozo para recomponerla y hacer de ella un todo, como un pintor cubista. Pero también la ciudad de México ha atravesado a un joven. Ha resonado en su cerebro, se ha hecho sangre suya y aliento de su respiración. Se ha asomado a sus ojos y ha visto como es el interior del joven. Lo ha descrito sin juzgarlo, del mismo modo que el joven la describió a ella sin acusarla, sin juzgarla ni condenarla. El trayecto del joven por la ciudad ha durado unas cuantas horas, las mismas que el paso de la ciudad por el joven. El es un joven mexicano de hace diez años. Ella sigue siendo la joven ciudad de México.

Fotos Alvarez Bravo.

Fig. 1
Xavier Villaurrutia (texto), Manuel Álvarez Bravo (fotografías), "Un joven en la ciudad", *Imagen* (14 de julio de 1933)

> Pero también la ciudad de México ha atravesado a un joven. Ha resonado en su cerebro, se ha hecho sangre suya y aliento de su respiración. Se ha asomado a sus ojos y ha visto cómo es el interior del joven. Lo ha descrito sin juzgarlo, del mismo modo que el joven la describió a ella sin acusarla, sin juzgarla ni condenarla. El trayecto del joven por la ciudad ha durado unas cuantas horas, las mismas que el paso de la ciudad por el joven. Él es un joven mexicano de hace diez años. Ella sigue siendo la joven ciudad de México.

De manera similar como el Marinetti del Manifiesto Futurista, fue penetrado por la máquina del vehículo y renació como un hombre nuevo,[2] el joven de Novo fue penetrado por la ciudad convirtiéndose en otro personaje. La ciudad no se vive como una vieja ciudad colonial, sino como una "joven ciudad", entusiasta, furiosa, espacio de aventuras que todos los días muere y renace. Esta ciudad joven es la urbe de México de 1923, la misma ciudad contada y narrada por las páginas de otras publicaciones ilustradas: *Revista de revistas, El Universal Ilustrado* y *Rotográfico*, que fue reinventada por otros escritores y artistas. La ciudad configurada en las revistas es la misma ciudad confusa que las fotografías de Manuel Álvarez Bravo presentan.

En estas tres imágenes los encuadres cerrados de los escaparates construyen una realidad de espejismos, una ciudad especular que refracta luces y sombras, descentra lo real como contingente y crea espacios imaginarios, ficticios. Un juego de correspondencias y abstracciones.

Las fotografías de Manuel Álvarez Bravo activan a la ciudad desde el mismo desplazamiento de significados confusos. Laura González Flores enfatiza esta idea:

> Lo fundamental de estas tres conocidas fotografías de Álvarez Bravo en *Imagen* era el diálogo que establecía con el texto de Villaurrutia. Lejos de ilustrarlo, referían a un mismo significado: la desorientación perceptual derivada de la confusión visual de objetos, reflejos y palabras en el entorno urbano cotidiano. Las imágenes constituyen un significante icónico equivalente a la confusión sensorial óptica-auditiva que describe el texto. En estas fotografías se extraña un punto de vista estable y único, o una estabilidad y limpieza geométrica. En cambio, hay una confusión sensorial, desconcierto psicológico, yuxtaposición de percepciones: imágenes que se vuelven símbolos; palabras que se convierten en imágenes; objetos que funcionan como signos. El espacio háptico concreto se vuelve un territorio psíquico, subjetivo e intangible.[3]

Así, tanto el texto como las fotografías configuran a la ciudad como un nuevo espacio que transforma y trastoca la temporalidad de la experiencia individual, así como la sensibilidad, creando nuevas subjetividades. De igual manera, las revistas ilustradas otorgan la misma experiencia que las ciudades modernas. Prolíficas en fotografías y anuncios publicitarios, los *magazines* construyen una experiencia urbana en sí misma. Diseñadas para seducir al sujeto y convertirlo en consumidor, el lector/espectador de las publicaciones se convierte en un paseante como el propio joven Novo escrito por Villaurrutia, un *flâneur* benjaminiano.

La noción del *flâneur* de Benjamin parece nacer de un nuevo tipo de literatura generada por la incipiente cultura de masas de 1840, el género literario que surge de la mezcla del folletín y la fisiología. Dicho género literario, que tiene su declive un año después, en 1841, de carácter cursi, pero sumamente popular, parece ser la clave en su masificación, en su comercialización, en su carácter urbano, novedoso

2. Hal Foster, *Dioses prostéticos*, Madrid, Akal, 2008.
3. Laura González Flores, "Manuel Álvarez Bravo en la revista *Imagen*", *Alquimia*, núm. 33, (2008) p. 47.

y moderno, de su reflexión de nociones fundamentales que decantarán en el pensamiento poético de Baudelaire.[4]

Las grandes ciudades generan una nueva experiencia de visión, donde el carácter de la mirada tiene un papel protagónico. En esta experiencia nueva de la gran ciudad está como telón de fondo, no únicamente el nepotismo, sino el capitalismo, una estructura social enajenada que describe como aquel obrero que se encuentra tranquilo únicamente con los sonidos y los olores de la fábrica, con la experiencia sensorial del espacio donde pasa más de la mitad de su día, y que no le pertenece. Así la gran ciudad es un aparato enajenador, que seduce con su reiterado ruido, un espacio que todo lo vuelve mercancía. Compuesta por espectaculares, bulevares, tranvías, pasajes, escaparates, la multitud recorre sus espacios. La masa, propia de la gran ciudad, tiene en el héroe su contraparte paradójica, pues éste únicamente se perfila en la masa, pero se distancia de ella. Este héroe es el *flâneur*, el paseante ocioso, que pasa el tiempo en busca de goces, el joven Novo que recorre la Ciudad de México.

Benjamin recurre a la figura de Baudelaire del héroe y de la ciudad, concentrándose en los cambios ocurridos en París a partir de las obras realizadas por Georges-Eugène Haussmann (1852-1870) para ir exponiendo una teoría de la modernidad. El héroe justamente es aquel desplazado, que habita y sufre la ciudad, es el trapero, el dandy, el *flâneur*, el conspirador, el apache, pero también el poeta (bohemio) que se reúnen en la figura del suicida. Hay también un espacio para una heroína: la lesbiana. Estos personajes habitan la ciudad que está cambiando y que ante este cambio vive su antigüedad y simultáneamente su propia destrucción. Los cambios de la ciudad conectan la experiencia con el pasado y el futuro, disgregando el presente en una experiencia perturbadora. De aquí que el suicida sea un héroe más de esta ciudad. El héroe moderno tiene a la multitud como telón de fondo, pero se distingue de ella. El héroe habita esta ciudad en su contradicción entre lo antiguo y lo absolutamente moderno, lo verdaderamente nuevo, lo que menos ha seguido pareciéndose así mismo. Pero el héroe moderno no es un héroe como tal, su heroicidad está siempre dispuesta a ser ocupada, es una figura que no se concreta como tal. De ahí que lo moderno se presente como un espacio ambivalente, una experiencia que se habita en los extremos y que, en consecuencia, la metáfora de lo moderno sea la de los barcos, donde se aúna "la despreocupación y la disposición pronta a una potencia extrema".[5]

Novo, Villaurrutia, Manuel Álvarez Bravo, parecen encarnar la figura del héroe que experimenta a través de la ciudad la nueva sensibilidad de la vida moderna. Sin embargo, considero que no es únicamente la ciudad, sino propiamente las revistas ilustradas las que dotan de esta experiencia. Deseo proponer, como Jean-Louis Déotte lo hizo con la ciudad, la categoría de aparato estético para las revistas ilustradas, y con ello enfatizar que la experiencia de dichas publicaciones fue determinante para la construcción moderna de la propia urbe en los artistas de la década de 1920.

La noción de aparato en Déotte está vinculada con el pensamiento de Benjamin en relación con los cambios en la "percepción sensorial". "Dentro de los largos períodos históricos —dice Bejamin—, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial.

4. Walter Benjamin, "El flaneur", "Lo moderno", *Iluminaciones II*, Jesús Aguirre (trad.), Madrid, Taurus, 1972, pp. 49-82 y 85-120.
5. *Op. cit*., p. 114.

El modo en que se organiza la percepción humana —el medio en que ella tiene lugar— está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica".[6] En este sentido, la experiencia de la ciudad, aunada a la experiencia de la fotografía y el cine, modifican la percepción, diseñan una nueva sensibilidad moderna. La tecnología contribuye a transformar dicha percepción, los aparatos "marcan época", definen la percepción sensorial de manera histórica, pues la ubican en un tiempo y espacio.

En este sentido, Déotte abre un campo para la estética, estableciendo todo el discurso desde dicha "percepción sensorial" y las revoluciones culturales que provocan grandes cambios en ella. Así, la ciudad ateniense y la arquitectura medieval pueden entenderse como aparatos estéticos que definen un cambio singular en los modelos de comportamiento. Centrándose en la era moderna, toma como ejemplo la ciudad, la perspectiva renacentista, la cámara oscura, el museo, la fotografía, la cura psicoanalítica y el cine. "Cada uno de los aparatos se caracteriza por la invención de una nueva temporalidad".[7]

Por ejemplo, la perspectiva renacentista como aparato inventa la temporalidad del instante, tiempo homogéneo, cuantitativo, racionalizable, que a su vez es una manera de objetivar las realidades, genera una lógica de visualidad de objetos para ser poseídos lo que en sí es un objeto de mercado (Berger): el formato cuadro. Esta nueva sensibilidad se potencia a través del museo, pues subraya su papel superlativo en las lógicas culturales: la perspectiva renacentista se enuncia como arte. Así, la visión del museo como aparato estético, al suspender lo teológico-político-social, también es una herramienta de la colonización, absorbiendo y homogeneizando la temporalidad diferida de las colonias, universalizando las antigüedades, suspendiendo la diversidad. La fotografía, por su parte, está plenamente imbricada con el museo, y con ello con la concepción de arte: "la fotografía hace posible el nuevo régimen del arte prolongando también el círculo del museo, multiplicando los suspensos disponibles. Todo lo que es fotografiado entra directamente al museo... Museo y fotografía son cómplices y además casi contemporáneos".[8]

El cambio de percepción sensorial, vinculado a un cambio de temporalidad, es también propio de las revistas ilustradas, sobre todo aquellas difundidas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las cuales son diseñadas profusamente con fotografías. La revista ilustrada interviene las categorías de espacio y tiempo, llevando noticias lejanas, desde el contrato fotográfico a puntos equidistantes. Un burgués de París en 1913 recibe la noticia, a través de una escena fotográfica de los protagonistas, de la primera insurgencia social del siglo XX: la Revolución mexicana. Para 1914, la Primera Guerra Mundial será profusamente difundida por las revistas ilustradas en México.

Este cambio de percepción sensorial sustrae acontecimientos y los va conformando como paradigmáticos, reinventa la historia, construyendo un tipo de memoria inserta en el instante y una nueva inmediatez, estamos ante una nueva experiencia del tiempo que creará archivos.

La imprenta es un punto ciego en el pensamiento de Déotte, quizá porque su teoría está basada en aparatos proyectivos, construyendo una secuencia temporal/

6. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Andrés E. Weikert (trad.), México, Ítaca, 2003, p. 46.
7. Jean-Louis Déotte, "Temporalidad de los aparatos modernos", *La época de los aparatos*, Antonio Oviedo (trad.), Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2013, p. 275.
8. *Op. cit.*, p. 293.

histórica. La perspectiva renacentista y la cámara oscura se entienden como aparatos estéticos previos a la revolución. La ciudad, la fotografía, la cura psicoanalítica y el museo se entienden como aparatos posrevolucionarios. La imprenta podría completar una supuesta trilogía de aparatos prerevolucionarios, pues sin lugar a duda construye un nivel de percepción distinta, configura una transformación en la sensibilidad, propiciando un conjunto de cambios temporales y cognitivos relevantes, basta citar el impacto de la Enciclopedia en el pensamiento y la sensibilidad del siglo XVIII.

Me interesa concentrarme en el papel de la imprenta, específicamente en su uso para propiciar las revistas ilustradas, objetos que adquieren una relevancia en el siglo XIX, los cuales tienen sin duda un papel protagónico en las revoluciones sociales, así como en cambios sensoriales, que afectan la educación sentimental, la ideología política, promueven la heterogeneidad estética, conforman gustos, fortaleciendo el *status quo* estético, a la par que promueven la cultura de vanguardia, aquella crítica, extrarradio, "alternativa".

Las revistas ilustradas en Latinoamérica son aparatos estéticos posrevolucionarios, entrelazados entre fuerzas de un naciente —y aparente— nacionalismo, el cual convive con una estructura colonial, así como con el desarrollo del capitalismo en el inicio de su etapa transnacional. Nacionalismo aparente/Colonialismo estructural/ Capitalismo transnacional son fuerzas que tensan los dispositivos y aparatos estéticos dentro de los países latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX.

Las revistas ilustradas fueron el medio en el cual los artistas exploraron sus narrativas visuales y literarias, además de ser la fuente prolífica de imaginarios y símbolos a través de la publicidad. Arqueles Vela y Manuel Maples Arce publicaron sus textos en *El Universal Ilustrado*, estableciendo una estética entrelazada entre la publicidad y el arte de vanguardia (Fig. 2).

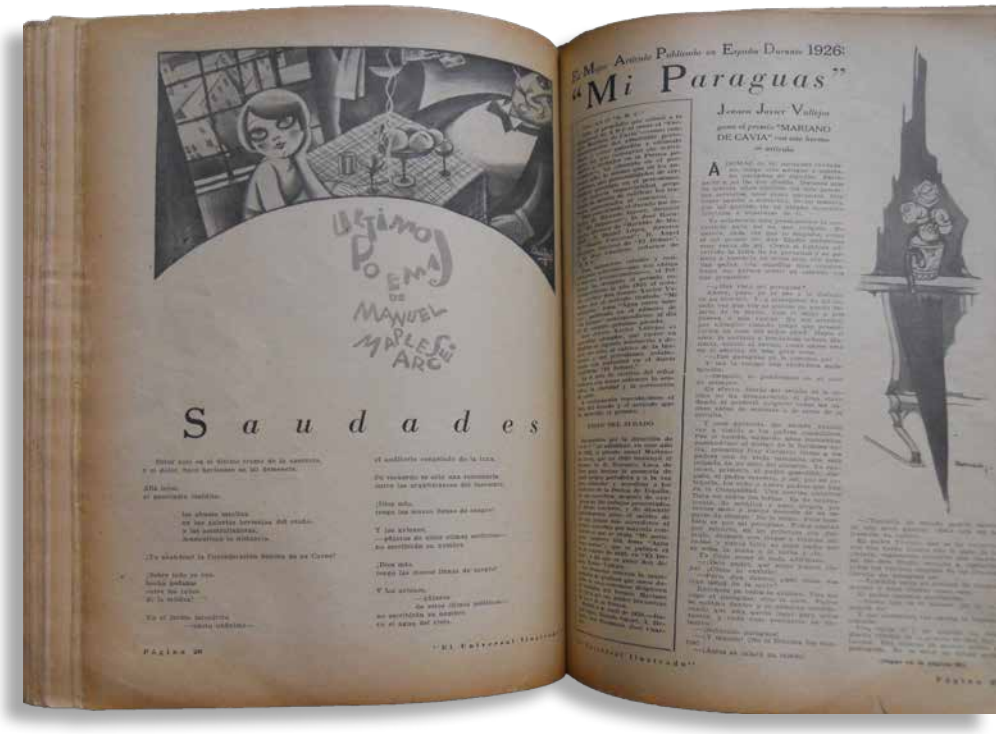


Fig. 2
Manuel Maples Arce, "Saudades. Últimos poemas de Manuel Maples Arce", *El Universal Ilustrado* (5 de mayo de 1926)

Fig. 3
Autor no identificado (portada con fotografía de Vera Reynolds), *Rotográfico* (11 de agosto de 1926)

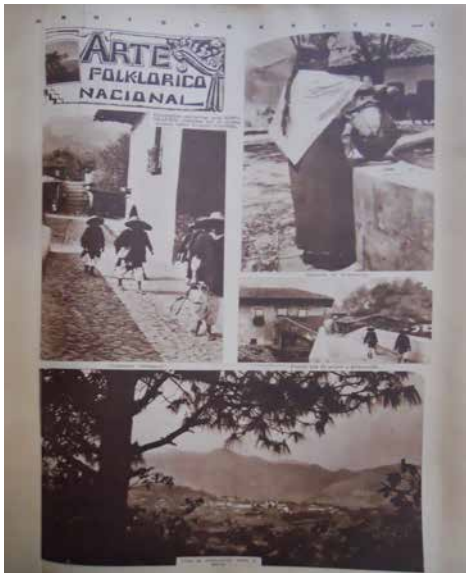


Fig. 4
Richard Mantel (fotografías), "Arte folklórico nacional", *Rotográfico* (11 de agosto de 1926)

Sin embargo, al igual que la propia ciudad descrita por Villaurrutia, las revistas ilustradas muestran "el carácter ostentoso, cosmopolita y, a un solo tiempo, ingenuo y todavía provinciano". Modernidad diferida a la modernidad pensada por Baudelaire y reflexionada por Benjamin. Una modernidad que mira al pasado y al futuro, una modernidad bicéfala que tendrá en la ciudad y el campo, las tensiones necesarias para crear un espacio diverso. Las revistas ilustradas en México son producto de la ciudad moderna, así como en sus páginas promueven la novedad de la mercancía y de la nueva sensibilidad del cine y la fotografía, pero a la vez muestran ese México rural, lo presentan como un objeto de consumo más que se entrelaza con el incipiente *Star system* fílmico (Figs. 3 y 4).

Los *magazines* propician experiencias estridentes, muchas veces confusas, donde se puede promover por partida doble ideologías radicales y nuevas subjetividades urbanas sobre el consumo. El 29 de septiembre de 1921, unos meses antes que Maples Arce irrumpiera la ciudad con su *Actual No. 1*, en *El Universal Ilustrado* podemos leer una crónica de la sufragista María Luisa Castellanos de Alonso, acompañada por un anuncio del artículo para la limpieza de la cocina *Bon Ami*, donde una mujer feliz limpia su estufa. En la página contigua una fotografía confusa ocupa un cuarto de la plana. Una imagen descentrada, que muestra un escaparate luminoso, y debajo, el texto: "El señor Paulino Rodríguez aparadorista de 'El Nuevo Mundo', ha merecido calurosas felicitaciones por su artístico trabajo, con motivo del Concurso de Aparadores abierto por 'El Universal'. El señor Rodríguez logró hacer una verdadera obra de arte". Desde 1921 en México los aparadores se convierten en una experiencia sensorial que se difunde a través de las revistas ilustradas. Promovido por *El Universal*, el concurso de aparadores se realizó para acompañar las fiestas del centenario de la Independencia (Fig. 5). Dicho concurso propiciará páginas en *El Universal Ilustrado* donde se presentarán las fotografías de aparadores. El aparador configura la experiencia de la ciudad, vitrinas de ensoñación que promueven una realidad alterna, que se encargan de

9. Susan Kismaric, *Manuel Álvarez Bravo*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1997, p. 25.

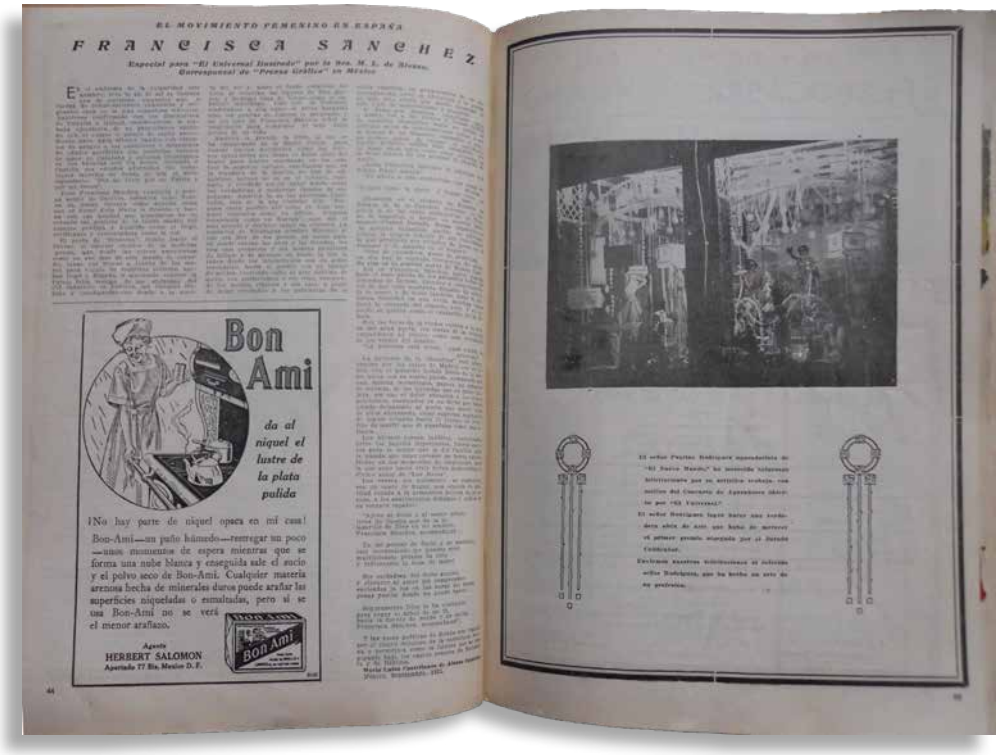


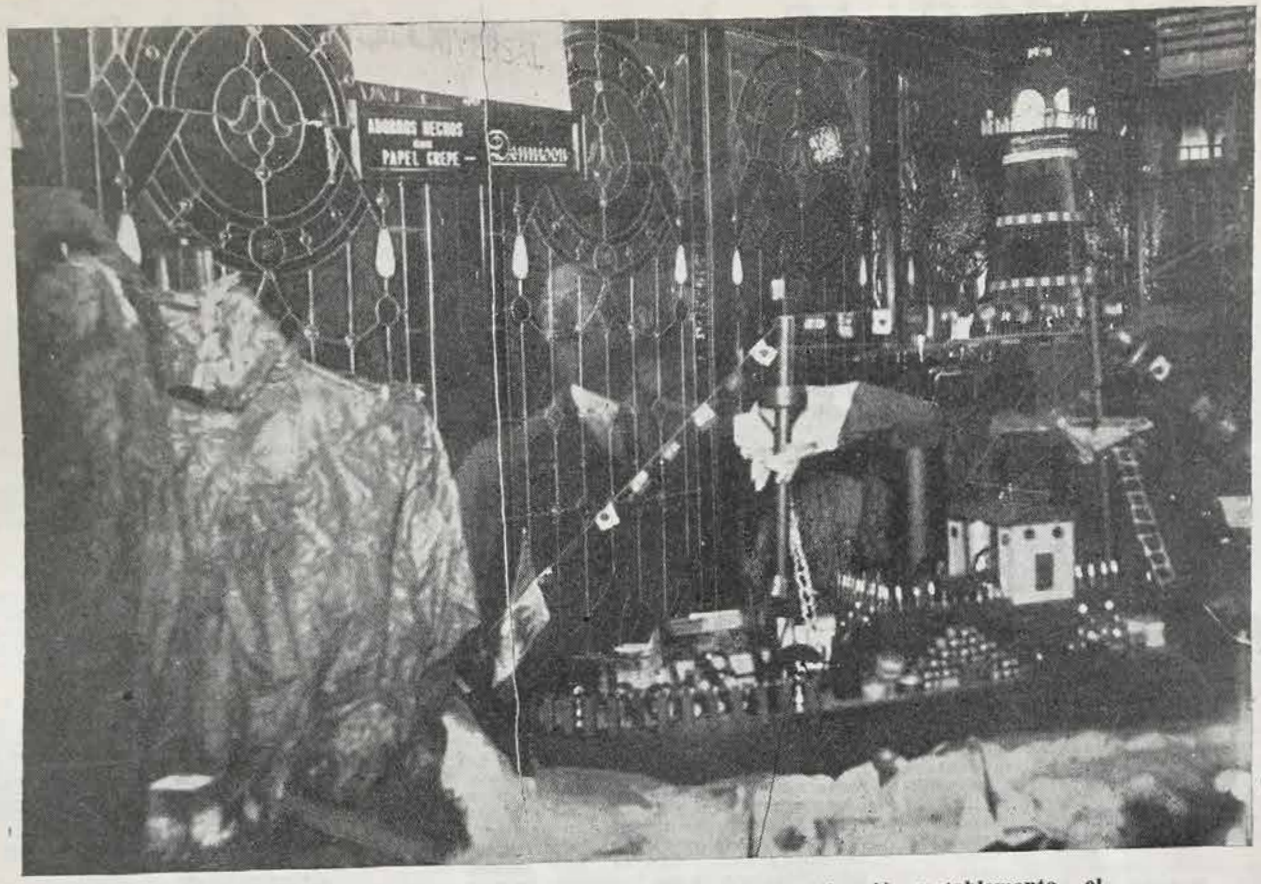
Fig. 5
María Luisa Castellanos de Alonso, "El movimiento femenino en españa. Francisca Sánchez", *El Universal Ilustrado* (29 de septiembre de 1921).

seducir al espectador para consumir. Dentro de las revistas ilustradas, el aparador configura un juego de resonancias de la experiencia moderna (Fig. 6).

La experiencia del aparador, que alude a la mercancía dentro de la ciudad, que será retomada por Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez en la década de los treinta, tiene como base estética el trabajo del fotógrafo francés Eugène Atget. Álvarez Bravo hizo explícita esta influencia: "Creo que Atget acabó dando forma a mi pensamiento; bueno, no tanto como mi forma de ver, me hizo mirar de modo diferente, me hizo consciente de por dónde caminaba y lo que veía; (finalmente) había un camino definido para mi trabajo".[9] Si bien, el mismo Álvarez Bravo habla del concurso de aparadores en el que participa en 1931, y así de las fotografías, e indica que no conocía aún las imágenes del fotógrafo francés, podemos argüir por las fotografías de aparadores en *El Universal Ilustrado* de 1921, que la estética fotográfica moderna se está construyendo en tensión con las fotografías con fines publicitarios.

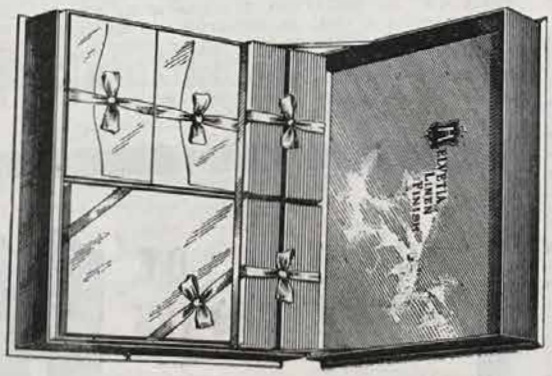
Las páginas de *Rotográfico* de octubre de 1926 son un buen ejemplo, por un lado de la tensión entre un presente rural y un presente urbano, por otro lado del papel popular que tenía la fotografía y su distribución impresa en dichas publicaciones (Fig. 7). En la primera página vemos fotografías de Zacatlán realizadas por el alemán Richard Mantel, donde "indígenas totonacos" son retratados con su cerámica, tema del texto de Juan Miron. En la siguiente página vemos la columna gráfica "El primer carrete", recurrente en los números de la revista, la cual exhibe fotografías de aficionados. La cámara Kodak, así como la Graflex que el propio Manuel Álvarez Bravo utilizaba, fue configurando la posibilidad del fotógrafo-paseante, incluso en aquellas y aquellos que no se dedicaban profesionalmente a la fotografía, y así difundiendo múltiples visualidades.

Fig. 6
El Universal Ilustrado, pág. 9 (22 de septiembre de 1921).



En el Concurso de Aparadores de EL UNIVERSAL, se distinguió notablemente el aparador de "La Helvetia", que ofrecía un hermoso barco hecho cuidadosamente con útiles de escritorio. Para el espectador, el buque era perfecto, y solamente después de un exámen detenido, podía determinarse el material de construcción.

Este aparador mereció el segundo premio por fallo unánime, siendo felicitado calurosamente el aparadorista que pudo construir esta bella obra de paciencia.



ACREDITESE COMO PERSONA DE BUEN GUSTO USANDO UN PAPEL FINO Y ELEGANTE

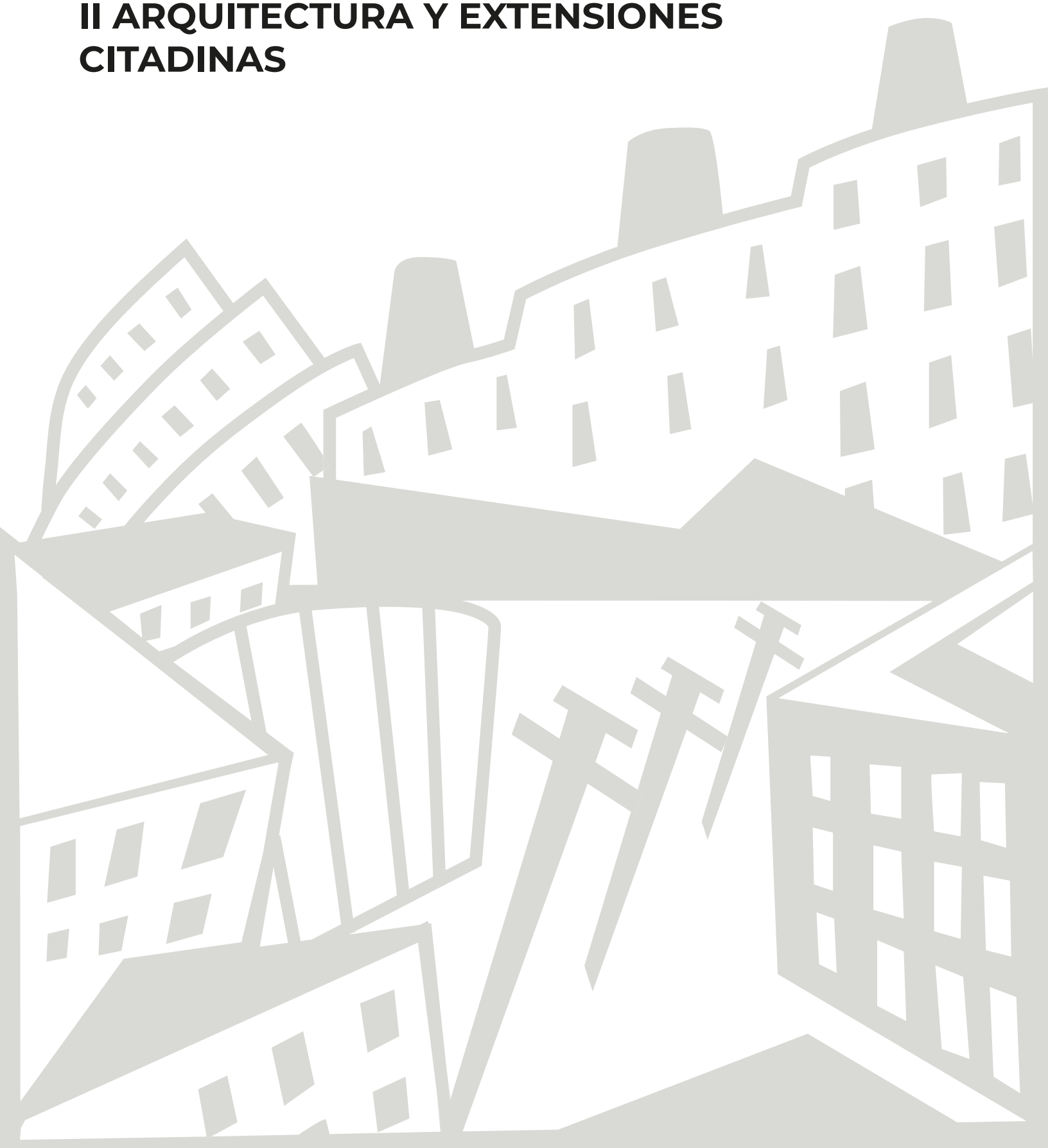
PRIMOSOSO Y VARIADO SURTIDO EN CAJITAS DE PAPEL CON SOBRE Y ESTUCHES PROPIOS PARA REGALAR

Fig. 7
Rotográfico (13 de octubre de 1926)

Las revistas ilustradas como aparato estético, equivalentes a la ciudad en el pensamiento de Déotte, funcionan como vehículo para un cambio de sensibilidad, donde la cultura de la mercancía activa una reflexión distinta de la experiencia urbana. Las y los fotógrafos, así como otros artistas y escritores, toman conciencia del papel del mercado, la estética de la publicidad inunda sus producciones culturales. Las incluyen como tópicos, las introducen como temas. De igual manera, buscan alejarse de ellas. Considero que el camino de Manuel Álvarez Bravo hacia la abstracción fue trazado por este alejamiento a la visualidad propuesta por las revistas ilustradas. La abstracción, que poco a poco entra como parte de la visualidad cotidiana en los *magazines*, hizo que el propio Álvarez Bravo buscará otros recursos.

Es significativo que la famosa imagen *Parábola óptica* no fuera titulada en el texto de Villaurrutia, aún más, que no fuera hasta su exposición en 1945 en la Sociedad de Arte Moderno de la Ciudad de México cuando usa este, y otros títulos conscientemente, e imprime la imagen invertida, dificultando la lectura de la "Óptica moderna" y con ello propinando un gesto de artisticidad de una nueva visión. Las revistas ilustradas como aparato estético construyen una visualidad moderna de la ciudad, ya sea promoviendo el arte de vanguardia, ya sea construyendo una tensión con él. La experiencia de la ciudad se vive a través de ellas, forjando múltiples urbes, diversas ciudades de papel.

II ARQUITECTURA Y EXTENSIONES CITADINAS



Arquitectos proyectando para una nueva humanidad, 1920-1940

Elisa María Teresa Drago Quaglia

El drama de la modernidad y el pensamiento de una época

La idea de modernidad, eje conductor del ensayo a continuación, es entendida como el desarrollo cultural mecánico, técnico y tecnológico que aceleró de modo violento el devenir histórico, catapultando a la humanidad ante lo desconocido. Los hombres y mujeres nuevos, habitantes urbanos de inicios del siglo XX,[1] se encontraron ante la dicotomía de la indefinición y la fascinación por las luces, los motores, el movimiento, las calles y los rascacielos de las ciudades industrializadas. Las urbes inspiraron a poetas, músicos, escultores, pintores, dramaturgos, bailarines y arquitectos que buscaban descifrar los enigmas de desconocidas formas de habitar.

En este contexto, se situaron tres generaciones de arquitectos que convergieron dentro del recinto de la Antigua Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Nacional, ubicado en la entonces calle de Academia número 22: profesionistas experimentales decimonónicos y eclécticos, jóvenes inquietos y revolucionarios radicales y, una nueva generación de especialistas cosmopolita. Todos ellos protagonistas directos de los diálogos, debates y confrontaciones, desde la teoría y la práctica, entre los territorios difusos del arte y la arquitectura. Aquellas discusiones, cuyos registros son testigos los medios impresos públicos, son evidentes en los archivos históricos de transferencia de la Escuela de Arquitectura de la UNAM. El recorrido por estas fuentes primarias es, además, un fiel espejo social de las transformaciones del país durante las dos décadas siguientes a la Revolución mexicana. Es destacable la creciente presencia de estudiantes femeninas en ámbitos universitarios ¿Quiénes fueron y cómo se

1. Nicolaus Pevsner, *Pioneros del diseño moderno*, Argentina, Ediciones Infinito, 2003, p. 180.

formaron? ¿Cuáles eran los temas que se discutían y cuáles fueron las propuestas? ¿Cómo se entendían las ciudades y sus problemas en un contexto mundial?

Por ello, a partir del contraste historiográfico y la revisión de fuentes primarias, se plantea que los arquitectos se unieron a la labor constructiva del Estado Nacional Mexicano.

El manto sagrado de la Revolución cubre a los arquitectos modernos

La inserción de la nación en la panorámica mundial implicó un prolongado proceso de industrialización e inversión urbana, traducido en equipamiento y servicios, que se fortaleció durante las tres décadas del gobierno de Porfirio Díaz. Por causas políticas e ideológicas, este afán modernizador se pausó con el inicio de la Revolución mexicana y retomó su discurso modificado con fuerza, para consolidar ciertos ideales edificatorios de un estado nación renovado durante la segunda década del siglo XX. Paralelamente, el continente europeo libraba su propio conflicto armado sangriento. Una juventud impetuosa que promulgaba por la higiene de una cultura rancia, creyendo, equivocadamente, en la guerra como única forma de higienización, quedó marcada dramáticamente. Las grandes utopías sociales de entreguerras buscaron sobrevivir inyectándose de ideologías posibles y aires renovados, mediante la implementación de esquemas revolucionarios y experimentaciones políticas. Modernidad, higiene y progreso conformaron una mancuerna idílica con promesas sociales de profunda transformación. Las expresiones artísticas, especialmente sensibles a las emociones humanas, fueron las primeras en manifestarse y oponerse a los modelos que ya no encajaban con los nuevos tiempos. La arquitectura, cuyos procesos creativos son más lentos y dependen de otros factores ajenos a los artífices creadores, llegó tarde en esta vorágine renovadora. Los nuevos materiales, sistemas constructivos y novedosos programas arquitectónicos comenzaron a cuajar, dentro del gusto social urbano, con décadas de atraso con respecto a las artes figurativas. El discurso universal higienizado de un nuevo lenguaje arquitectónico ideal fue una apuesta en todo el planeta para resolver problemas comunes.

Los gobiernos postrevolucionarios, se apropiaron y promovieron los programas de mejora de vivienda, la salud y la educación para todos los habitantes como estandartes de la revolución. Todo aquello que se opusiera u opacara esta labor era descalificado como oposición y conservador. El problema es que no existió un único lineamiento de lo revolucionario, mexicano y moderno.[2] En arquitectura, se conjugaron oscilaciones formales de un prolongado eclecticismo. Lo decorativo oscilaba entre las influencias europeas, las manifestaciones virreinales mestizas o la inspiración en arquitecturas prehispánicas, buscando una sola vertiente ideal de definición. La sustitución de las labranzas decorativas pétreas por piezas de cemento producidos en serie en moldes, la introducción de la desnudez del concreto armado como sistema constructivo predominante y la persecución por las transparencias en los muros, se sintetizaron durante estas décadas.

2. José Villagrán García, *Teoría de la arquitectura*, Ramón Vargas Salguero (Prólogo), México, UNAM, 1989, pp. 21-32.

Todo ello provocó una alta producción teórica que buscaba dar respuestas a una arquitectura mexicana, moderna y revolucionaria. La Academia Nacional de Bellas Artes fue catalizadora de estos conflictos ya que, en franca contradicción, operaba bajo un esquema decimonónico que conjuntaba en su recinto a las *Tres Grandes Artes*: arquitectura, pintura y escultura. Si bien, la definición de arquitectura como arte no se pone en discusión en estas líneas, es importante acotar que la ruptura y la separación técnica, funcional, habitable y utilitaria del quehacer edificatorio se separó de la mera emoción estética. La urgencia por resolver problemas sociales de manera eficiente se antepuso a la belleza decorativa superficial. Por ello, bajo el carácter utilitario y habitable de la edificación, es que se dio el distanciamiento con las escuelas de escultura y pintura. Para la consagración y materialización de los ideales políticos se requería del gremio constructor: había que edificar rápido escuelas, hospitales, vivienda, edificios públicos y estaciones de pasajeros. Las instancias gubernamentales solicitaban proyectos que servirían de soporte, cual lienzos blancos, para la narrativa ideológica y de identidad, reflejando un sentir popular, no ajeno al conflicto.

Tres generaciones y cuatro momentos

Si bien desde su fundación, la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España permaneció por varios siglos siendo la cuna artística de la pintura, la escultura y de la arquitectura del país, su transformación a inicios del siglo XX fue total. La innovación técnica y la actitud hacia la arquitectura obligaron a una renovación de los métodos y contenidos de su enseñanza. La indefinición de sus campos de acción se ven reflejados en documentos oficiales, en los que a veces se le denominaba ramo de arquitectura, otras como escuela de arquitectura y las más como facultad de arquitectura. Más allá de un nombre y sus significados, esta ambigüedad y oscilación muestran también la transformación. Al dejar de utilizarse como *ramo de la arquitectura* se separa de las artes figurativas. En un principio la definición de *facultad* estaba ligada a que se requerían estudios preparatorios para su ingreso y fue hasta 1935 que se estableció que las facultades son aquellas que facultan a estudios de especialización. Esta condición le llegaría cinco décadas después con la creación de la División de Estudios de Posgrado. Los estudios preparatorios como requisito para ingresar a Arquitectura fungían como una suerte de filtro previo, además del elevado costo de los materiales y la carrera en sí explican el número reducido y contralado del alumnado, cosa que no sucedía con escultura y pintura, que se podía estudiar en dos modalidades, académicamente y mediante cursos libres.

Se identificaron, a lo largo del recorrido de veinte años, cuatro momentos que ligan los sucesos a la realidad nacional. Una primera etapa, entre 1920 y 1925, en la que se creó un ideario nacionalista; una segunda, entre 1926 y 1929, que concuerda con los años violentos de ímpetu juvenil; una tercera, entre 1930 y 1933, de debates y ruptura interna y, finalmente, entre 1934 y 1940, con la consolidación de los ideales revolucionarios de un estado naciente moderno y fuerte.

1920-1925: Pacificación, definiciones, oscilaciones y búsquedas

Para 1918 se registraron ocho alumnos inscritos en la Academia, entre los que destacan una mujer, Rosario Cabrera[3] en la carrera de pintura y un futuro arquitecto, José Villagrán García. Dos años después, en 1920, arquitectura cuenta con veinticuatro alumnos, escultura tiene ocho inscritos, pintura treinta y siete estudiantes y grabado una sola alumna. Destaca la presencia femenina, tendencia creciente, en pintura y escultura: diez alumnas en pintura y seis en escultura. Por su parte, la Escuela al Aire Libre de Chimalistac[4] abrió sus puertas con seis alumnas y un solo alumno. Los estudios preparatorios contaban con treinta y tres inscritos, de los que quince eran mujeres. Para 1922 la escuela de arquitectura cuenta con cuarenta y un alumnos inscritos numerarios[5] y cuatro mujeres inscritas supernumerarias: Amparo Calderón[6], Graciela Espinosa, Consuelo Hurtado, Beatriz García[7] y Carmen Mendizábal[8]. Para 1923, se registró como supernumeraria la alumna Josefina Torres para cursar el quinto bimestre de arquitectura. Las alumnas Sara Gairda, María Herminia González y Emilia Méndez, se sumarían durante los tres años siguientes a una carrera técnica de nueva creación: Dibujo Arquitectónico, engrosando con ello el número de estudiantes femeninas interesadas en la arquitectura y su presencia invisibilizada en los despachos profesionales como dibujantes.

La creciente importancia de las mujeres universitarias es indiscutible ante la promoción, en 1925, del rector Alfonso Pruneda para una serie de conferencias sobre ese civismo femenino[9] y del Congreso Internacional de Mujeres Ibéricas Hispanoamericanas.[10] Ese mismo año Nahui Ollin publicó un panfleto en el que critica el Método de dibujo Best Maugard cómo el no más apto para la enseñanza del dibujo popular en las escuelas al aire libre, proponiendo una metodología distinta y enfocada a un estudiantado no académico (Fig. 1 y 2).[11] En la misma línea, Alfredo Ramos Martínez encabezó un movimiento de transformación de la escuela de pintura, promulgando por una enseñanza enfocada a seguir las inclinaciones naturales de los alumnos y alejarse de la imposición técnica de métodos caducos e importados: “Pueblo feliz y fuerte es aquel cuyos hijos trabajan; la fuerza moral y material de un pueblo le da derecho a tener patria”.[12]

Esto dio origen a la proliferación de las escuelas al aire libre de Xochimilco, Tlalpan y Villa de Guadalupe que quedaron en manos de una nueva generación de pintores, protagonistas en los años siguientes, de la separación entre las escuelas de la Academia Nacional de Bellas Artes.[13]

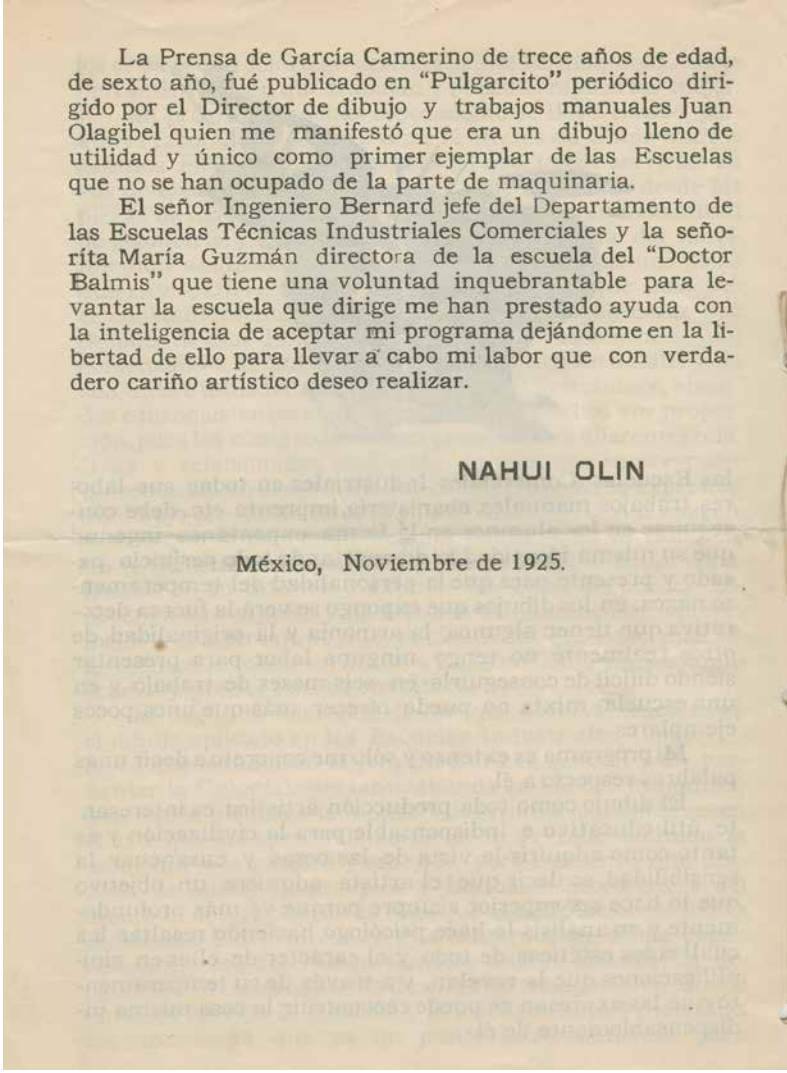
3. Directora fundadora de la Escuela al Aire Libre de Pintura en Los Reyes, Coyoacán, en 1929. Archivo Histórico de la Facultad de Arquitectura, Fondo: Escuela Nacional de Bellas Artes, UNAM, Sec.: Arquitectura, año1920, Expediente: Alumnos inscritos. (AHFA/ ENBA-UNAM, 1920)
4. Posteriormente se abrieron las sedes de Coyoacán (1921), Churubusco (1924), Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo (1924).
5. El alumnado numerario cursaba los cursos regulares de la carrera, el supernumerario podía cursar materias sin seriar. Las cuotas también eran distintas.
6. Materia de Planos y Nivelaciones con Carlos Ituarte. AHFA/ ENBA-UNAM, 1922. Sec.: Calificaciones de alumnos.
7. Materia de Dibujo Preparatorio del Natural, ramo arquitectura, con Luis G. Serrano. AHFA/ ENBA-UNAM, 1922. Sec.: Calificaciones de alumnos.
8. Materia de Dibujo Arquitectónico con Juan Martínez del Cerro. AHFA/ ENBA-UNAM, 1922. Sec.: Calificaciones de alumnos.
9. Bajo la organización de la Asociación Cristiana Femenina. AHFA/ ENBA-UNAM, 1925. Sec.: Convocatorias. Abril de 1925.
10. La Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas lanzó para tratar temas relacionados al derecho laboral, higiene en el hogar, cuidado parental, educación y acceso a la recreación femeninas, violencia doméstica, entre otros. AHFA/ ENBA-UNAM, 1925. Sec.: Convocatorias, 30 de mayo de 1925.
11. Nahui Ollin, *Método de Dibujo*, noviembre de 1925. AHFA/ ENBA-UNAM, 1925. Sec.: Asuntos varios.
12. Alfredo Ramos Martínez, “La evolución del Arte y la Escuela de Acción”, documento mecanografiado, 31 diciembre de 1925. AHFA/ ENBA-UNAM, 1925. Sec.: Correspondencia.
13. Destacan los pintores: Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Mateo Bolaños, Enrique A. Ugarte, Emilio García Cañero, Francisco Díaz de León, Fermín Revueltas, Ramón Cano y Leopoldo Méndez. La escuela de Xochimilco fue dirigida por Rafael Vera de Córdova, la de Tlalpan por Francisco Díaz de León y la de Villa de Guadalupe por Fermín Revueltas. Véase Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, Colección Artes Plásticas no. 2, CENIDIAP / INBA, México, 1987, pp. 75 y 87.

NUEVA ORIENTACION EN EL DIBUJO

EL DIBUJO EN LA ESCUELA "BALMIS"

Los alumnos de 5o. y de 6o. año de esta escuela, que desde el principio del mes de abril de 1925 me hice cargo tenían acentuado el método "Best" -- ejemplo: en algunos dibujos que expongo como resultado de la orientación que que llevan; impidiéndoles analizar y ver las cosas fuera de una técnica falsa, en que eliminaban por completo todas las bases esenciales del dibujo y el alumno después de haber hecho multitud de trabajos no podía simplemente dibujar un jarro, una taza, un plato, con todos sus valores y la sencillez que tienen esos objetos.

En el poco tiempo que tengo de iniciarles en un nuevo programa que es más adecuado y útil a las Escuelas Comerciales Industriales, he comenzado a obtener trabajos que exigí de sus propias máquinas y utiles de carpintería como expongo en los dibujos siguientes: prensas dibujadas por los alumnos Rafael Cruz de 15 años de edad de 6o. año, García Camerino de 13 años de edad de 6o. año y Jesús de Rosa de 13 años de edad de 6o. año, el objeto de estos dibu-



La Prensa de García Camerino de trece años de edad, de sexto año, fué publicado en "Pulgarcito" periódico dirigido por el Director de dibujo y trabajos manuales Juan Olagibel quien me manifestó que era un dibujo lleno de utilidad y único como primer ejemplar de las Escuelas que no se han ocupado de la parte de maquinaria.

El señor Ingeniero Bernard jefe del Departamento de las Escuelas Técnicas Industriales Comerciales y la señorita María Guzmán directora de la escuela del "Doctor Balmis" que tiene una voluntad inquebrantable para levantar la escuela que dirige me han prestado ayuda con la inteligencia de aceptar mi programa dejándome en la libertad de ello para llevar a cabo mi labor que con verdadero cariño artístico deseo realizar.

NAHUI OLIN

México, Noviembre de 1925.

Figs. 1 y 2
Nahui Ollin, "Nueva orientación en el dibujo", en *Método de Dibujo*, noviembre de 1925. AHFA/ ENBA-UNAM, 1925. Sec.: Asuntos varios

Si bien, el plan de estudios todavía conservaba algunas materias y enfoques del siglo XIX, es patente los temas abordados y su enseñanza: sobrevivían las clases de Ornato y modelado, Ornamentación y estilos e Historia del arte y Arquitectura comparada. Estas materias, junto con Legislación e higiene en los edificios, fueron las primeras en desaparecer en los años inmediatos.

Entre los temas de tesis, directamente encaminados a resolver los grandes problemas nacionales arquitectónicos y urbanos, destacan en 1920, Guillermo Zárraga (1920) "Estudio de habitaciones modernas económicas"; Manuel de Carmona y Lerdo de Tejada (1920) "Local para venta, almacenaje, gasolinera y taller mecánico de automóviles" también; en 1924, José Espinosa Gutiérrez, Carlos Obregón Santacilia y Miguel Juría se titularon con equipamiento edificado para la educación. Son tres programas para distintos niveles educativos promovidos por la Secretaría de Educación Pública que permitieron a estos jóvenes arquitectos integrarse en la labor edificatoria del estado.[14]

14. AHFA/ ENBA-UNAM, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925. Sec.: Titulación de alumnos de Arquitectura.

1926-1929: Los años de la transformación

Siguiendo la dinámica de la creación de una arquitectura y un arte nacional bajo las líneas marcadas del Estado, el debate hacia el formalismo de la arquitectura y su funcionalidad también iba en aumento. Arquitectos como Manuel Amábilis comulgarían con una visión de arquitectura ligada a la estética, mientras que una generación de docentes fue contratada para refrescar la enseñanza teórica, encabezado por el novel y talentoso joven arquitecto José Villagrán García.[15] La matrícula de los alumnos se fue multiplicando exponencialmente, atraídos por la oferta laboral segura ante la urgencia gubernamental y sus instituciones, así como la apertura a las clases populares para acceder a educación universitaria y la eliminación de los cursos preparatorios en arquitectura. Sin embargo, el número de alumnos que culminaban los estudios y obtenían el título siguió siendo bajo en proporción a los inscritos.

Para 1926 el problema de las ciudades requiere de atención académica. Carlos Contreras propuso una materia enfocada a urbanismo, planificación y planeación de las ciudades. Planteamiento de asignatura que tendría vida corta ya que se encontraría envuelto en un conflicto entre catedráticos, contenidos de la materia y el despido de Contreras por no satisfacer a las demandas estudiantiles. Los alumnos alegaron que José Luis Cuevas Pietrasanta impartía una materia similar y de mayor calidad. Finalmente, Carlos Contreras, entraría al frente del departamento de planeación y planificación en el área de arquitectura del SCOP.

La escuela también vería partir a otros profesores bajo encargos gubernamentales, como Ignacio Marquina, que partió en expedición a Chichén Itzá y Guillermo Zárraga a cargo de la Dirección de Escuelas Centrales Agrícolas en el interior de la República. Destaca, bajo la tónica de las ciudades, una invitación firmada por Ebenezer Howard para participar al Congreso de las Habitaciones Baratas, dirigida en general, a los arquitectos mexicanos y en particular, a Esperanza Velázquez Bringas, para que con su experiencia ella encabece y conforme la legación mexicana que representará a la Federación.[16]

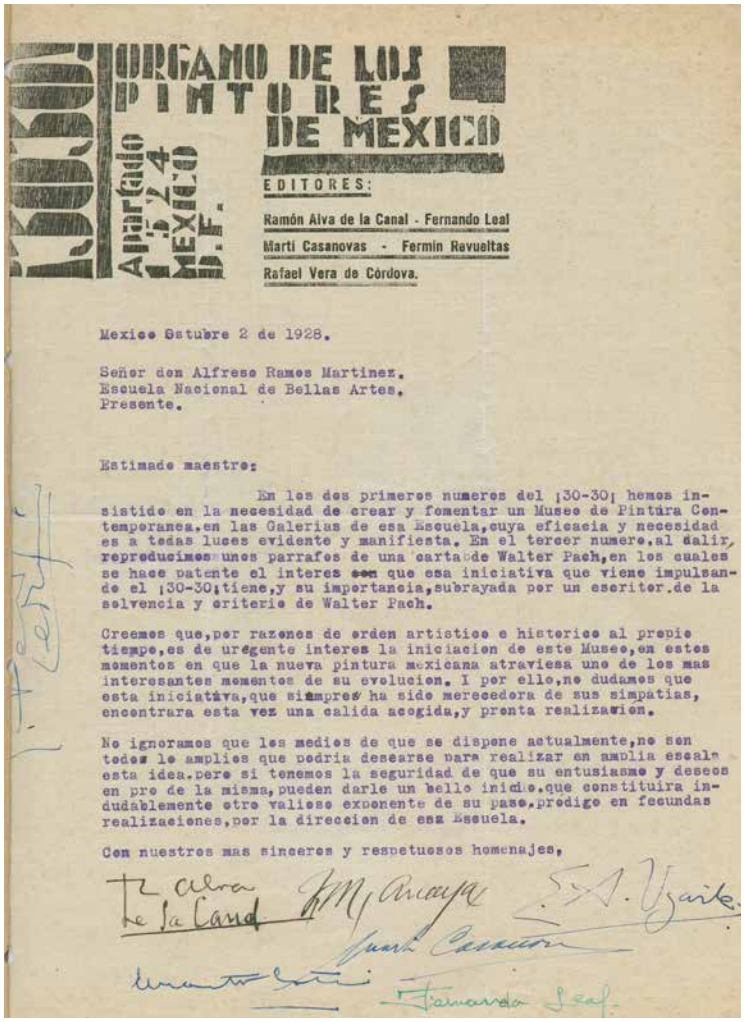
Para finales de 1927 se encuentran inscritos cuarenta y seis alumnos en arquitectura, mientras que, para 1929 el número aumentó a cincuenta y ocho. La nómina de docentes de toda la Academia de Bellas Artes asciende a sesenta y siete y, Rosario Cabrera, la primera alumna egresada de la carrera de pintura fue la primera profesora contratada para las clases nocturnas de dibujo preparatorio.

Bajo la dirección de Manuel Ortiz Mora al frente de la ANBA, se iniciaron los primeros cambios importantes. En primer lugar, las modificaciones a los planes de estudio y, en segundo lugar, la creación de las sociedades de alumnos, la Federación Estudiantil Mexicana y los Congresos Universitarios, antecedentes directos del Consejo Universitario de 1927 que culminaría con la Autonomía Universitaria en 1929, siendo director Manuel Toussaint.[17]

15. Primer alumno en recibir mención honorífica y una beca para concluir sus estudios.
16. Ebenezer Howard, Invitación a formar parte de la Federación de Habitaciones baratas, 30 de abril de 1927. AHFA/ ENBA-UNAM, 1927. Sec.: Comunicación de la *International Federation for Hausing and Town Planning*.
17. La Federación Estudiantil Mexicana fue apoyada por el secretario de Educación Pública José Manuel Puig Casauranc y el rector de la universidad Alfonso Pruneda, bajo la proclama de la juventud transformadora y fuerza renovada de Plutarco Elías Calles. Las protestas contra la fuerza pública y las organizaciones estudiantiles que llevaron a la huelga fueron detonadas por el asesinato de un estudiante de Fernando Capdevila. *Acción Estudiantil,* no. 1, enero de 1928. AHFA/ ENBA-UNAM, 1928. Sec.: Revistas.

El 10 de julio de 1929, Emilio Portes Gil proclamó la Ley de la Universidad Autónoma, cuyo artículo 1° y 8° hacen énfasis en el propósito de los gobiernos revolucionarios para la creación de instituciones democráticas, funcionales, autónomas y solidarias con los principios e ideales nacionales dictados por el Estado para contribuir al perfeccionamiento y logro de los mismos.

La nueva humanidad y sus ideales transformadores desde las trincheras del arte, se vio encarnada en las juventudes universitarias que se apropiaron de la urgencia revolucionaria de transformación social. Las manifestaciones públicas y las proclamas de las posturas políticas y los ideales transformadores, siguiendo el ejemplo propagandístico de los movimientos de vanguardia europeos, los pintores, escultores, escritores y demás artistas visuales, bajo el nombre del grupo ¡30-30! comenzaron a manifestar sus posiciones con respecto a la enseñanza del arte en el país. Los fundadores, órgano de los pintores de México, fueron alumnos y docentes de las escuelas de arte al aire libre. Los manifiestos, criticaban al sistema académico que: "...impone al gusto intelectualidad burguesa nutrida con los desechos de Europa y alejando de las actividades artísticas a los elementos proletarios que son indudablemente las más dotadas" (Figs. 3 y 4).[18]



¡30-30!
ÓRGANO DE LOS PINTORES DE MÉXICO
Apartado 1524 México D.F.

EDITORES:
Ramón Alva de la Canal - Fernando Leal
Martí Casanovas - Fermín Revueltas
Rafael Vera de Córdova.

Mexico Octubre 2 de 1928.

Señor don Alfredo Ramos Martinez.
Escuela Nacional de Bellas Artes.
Presente.

Estimado maestro:

En los dos primeros numeros del ¡30-30¡ hemos insistido en la necesidad de crear y fomentar un Museo de Pintura Contemporanea, en las Galerias de esa Escuela, cuya eficacia y necesidad es a todas luces evidente y manifiesta. En el tercer numero, al salir, reproducimos unos parrafos de una carta de Walter Pach, en los cuales se hace patente el interes con que esa iniciativa que viene impulsando el ¡30-30¡ tiene, y su importancia, subrayada por un escritor de la solvencia y criterio de Walter Pach.

Creemos que, por razones de orden artistico e historico al propio tiempo, es de urgente interes la iniciacion de este Museo, en estos momentos en que la nueva pintura mexicana atraviesa uno de los mas interesantes momentos de su evolucion. I por ello, no dudamos que esta iniciativa, que siempre ha sido merecedora de sus simpatias, encontrara esta vez una calida acogida, y pronta realizacion.

No ignoramos que los medios de que se dispone actualmente, no son todos lo amplios que podria desearse para realizar en amplia escala esta idea. pero si tenemos la seguridad de que su entusiasmo y deseos en pro de la misma, pueden darle un bello inicio, que constituira indudablemente otro valioso exponente de su paso, prodigo en fecundas realizaciones, por la direccion de esa Escuela.

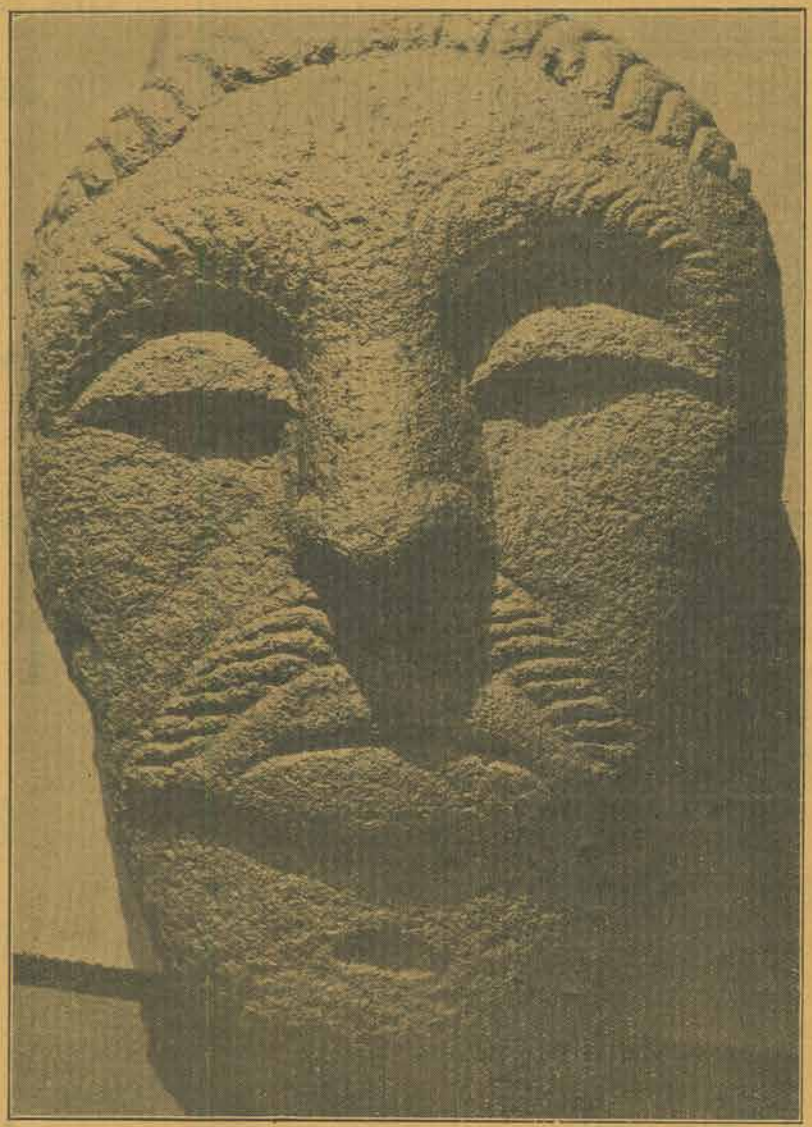
Con nuestros mas sinceros y respetuosos homenajes,

Fig. 3
Carta firmada por Ramón Alva de la Canal y Fernando Leal. *¡30 -30! Órgano de los pintores de México*, 9 de diciembre de 1928. AHFA/ ENBA-UNAM, 1928. Sec.: Revistas.

18. *¡30 -30! Órgano de los pintores de México*, carta firmada por Ramón Alva de la Canal y Fernando Leal, 9 de diciembre de 1928. AHFA/ ENBA-UNAM, 1928. Sec.: Revistas.

ORGANO DE LOS PINTORES DE MEXICO

30-30



EDITORES:

Ramón Alva de la Canal - Fernando Leal

Martí Casanovas - Fermín Revueltas - Rafael

Vera de Córdova.

Apartado Postal 1168 — México, D. F.

Núm. 3

15 Ctvs.

Fig. 4
Portada de la revista-manifiesto *¡330 -30! Órgano de los pintores de México*, 9 de diciembre de 1928. AHFA/ ENBA-UNAM, 1928. Sec.: Revistas

Los pintores propusieron la creación de una Escuela Central y solicitaron el fin de la enseñanza académica decimonónica, burguesa y elitista, comulgando por la enseñanza en las escuelas al aire libre y popular. Se manifestaron a favor de la jubilación de los profesores de la generación anterior para dar paso a la creación de un arte aplicado utilitario que conllevaba cambios radicales en el plan de estudios: perspectiva, anatomía con modelos vivos, arte y arquitectura y, además, técnicas gráficas de reproducción masiva y propaganda para estar en línea de los ideales revolucionarios. Las propuestas tuvieron eco en el Consejo Universitario de 1929.

A raíz de la conformación de la Sociedad de Alumnos de la Facultad de Arquitectura,[19] se estableció una dinámica de diálogo entre autoridades, alumnado y profesorado que no había existido hasta entonces. En la carrera de arquitectura se agregaron las materias de Estereotomía y Perspectiva, además que Historia del Arte se modificó para centrarse en México. La materia de Planificación, anteriormente mencionada, se agregó al 5° año de la carrera. Los alumnos solicitaron la reforma al reglamento para las clases de composición, además de que exigieron la participación de los alumnos en las juntas de los profesores para que ellos no tomaran decisiones sin considerarlos. Se creó entonces, una comisión mixta de profesores y estudiantes que lograron reformas interesantes, entre ellas, se estableció la enseñanza de arquitectura para obreros y auxiliares de la arquitectura, además se proponen prácticas obligatorias de treinta días de trabajo en obra en alguno de los despachos activos, y de la colaboración con las dependencias gubernamentales. En el año de 1928, ochenta y cuatro profesionistas activos fueron convocados por el director Manuel Toussaint con este fin.

En este periodo el encargo gubernamental de mayor relevancia es la creación de los proyectos para cinco escuelas primarias al aire libre, encabezados por Vicente Mendiola,[20] para dar respuesta higiénica y de acceso a la enseñanza básica en zonas marginadas de la ciudad. Además de las tesis de los alumnos encaminadas a resolver estas problemáticas, entre las que destaca: Enrique del Moral (1928), “Hoteles y estaciones de descanso con una terminal de pasaje y recreo en Acapulco”; Marcial Gutiérrez Camarena y Mauricio María Campos (1928) trabajaron en el plan maestro para una Ciudad Universitaria, Marcial Gutiérrez Camarena se enfocó en resolver los problemas de las habitaciones y Mauricio María Campos resolvió el centro y los campos deportivos; Ramón Corona Martín (1929), se recibió por práctica profesional con “Puerto aéreo para la Ciudad de México en los terrenos de Balbuena”; Salvador Roncal (1929), “Estación de pasajeros y ferrocarriles en Torreón”; Gonzalo y Ortega, “Estaciones de ferrocarril Ciudad de México”; Álvaro Aburto (1929), “Centro de colonización en Marín Coahuila y Nuevo León”.[21]

Una de las últimas actividades en que las tres escuelas trabajarían en conjunto fue la participación para la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* donde el arquitecto Manuel Amábilis se encargó de construir el pabellón mexicano. La promoción por parte de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo propuso poner a la venta noventa cuadros producidos por los alumnos de las diferentes escuelas (Fig. 5).[22]

En agosto de 1929, en medio de una polémica elección, Diego Rivera es el nuevo director y con ello la separación definitiva y el fin de la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España.[23]

19. Arquitectura estaba representada por los alumnos Álvaro Aburto, Marcial Gutiérrez Camarena y Guillermo Quintanar ante el Consejo Universitario.
20. Secretaría de Educación Pública, *Las escuelas al aire libre en México*, Facsímil, INBA/Conaculta, México, (1927) 2007, pp. 11-49.
21. AHFA/ ENBA-UNAM, 1928, 1929. Sec.: Titulación de alumnos de Arquitectura.
22. Secretaría de Industria Comercio y Trabajo, *Exposición Iberoamericana en Sevilla*, 1928. AHFA/ ENBA-UNAM, 1928. Sec.: Exposición Iberoamericana.
23. AHFA/ ENBA-UNAM, 1929. Minuta, 13 agosto 1929. Sec.: Elecciones.

Fig. 5
Exposición Iberoamericana en Sevilla (Portada), Secretaría de Industria Comercio y Trabajo, 1928. AHFA/ ENBA-UNAM, 1928. Sec.: Exposición Iberoamericana

1930-1935: Los años convulsos

En 1930, la escalada de la crisis interna provocó una serie de incidentes en la Escuela Central de Bellas Artes. Las acusaciones manifiestas en panfletos, por parte de artistas plásticos, escultores y grabadores, presentaban una imagen de los arquitectos como burgueses y traidores a la revolución social. Se les acusaba de la inscripción en masa a los cursos de artes plásticas para provocar un desequilibrio interno. Si bien, el director en turno en 1929 de la todavía Facultad,

Francisco Centeno, se deslindó de tales acusaciones, Diego Rivera arremetió afirmando que el conflicto añejo de la lucha por los locales y los recursos solamente se agudizó con la aprobación del nuevo plan de estudios, ya que la Facultad de arquitectura había crecido mucho y les habían quitado espacios. Exigía, para pintura, escultura y grabado un nuevo local y no las ruinas de un edificio, "el ex hospital de las bubas", totalmente contrario al espíritu revolucionario que se promovía desde las artes plásticas. Si bien, él se vio obligado a llamar a la fuerza pública se deslindó de la posibilidad de la sospecha que pagó a estudiantes para provocar a los arquitectos en formación. El rechazo interno fue en aumento, no sólo por parte del estudiantado, sino también de los profesores que no comulgaban con sus formas, un tanto autoritarias y de despidos injustificados. Diego Rivera, además, se deslinda del supuesto insulto afirmando que: "...ante ella la joven pintura mexicana revolucionaria finalmente triunfará y contra cualquier fuerza ideológica adversa que se lo ponga porque la pintura revolucionaria mexicana no es sino una de las expresiones del desarrollo vital del país" (Fig. 6).[24] Poco tiempo después Diego Rivera, ante los rumores de que se les pediría dejar la Academia de Bellas Artes, renunció.[25]

Los conflictos internos en la Universidad persisten para 1933, siendo director José Villagrán García, los profesores y los alumnos se adhieren a la huelga decretada en Asamblea General de la Universidad. Esto marcó la pauta para el inicio del fin del conflicto interno dentro de la ANBA, si bien, tardó algunos años más en resolverse con la autonomía de arquitectura incorporándose por breve tiempo, a la Facultad de Filosofía y Letras. La Sociedad de Arquitectos Mexicanos protestó enérgicamente y solicitó que, en dado caso, se anexara a Ciencias. La indefinición de la profesión con un pie en lo científico, el otro en lo técnico y las manos en lo artístico, finalmente

Trabajadores de México!

Los artistas jóvenes mexicanos quieren el arte para el proletariado! Quieren la Escuela de Artes Plásticas para poner el arte al servicio de la mejoria del proletario enseñándole el dibujo adecuado a sus diferentes oficios y tambien enbellecer sus vidas.

¡La burguesía con sus agentes los estudiantes de arquitectura, futuros patrones quieren aplastarnos! !Ayudadnos compañeros! Es lucha de estudiantes futuros explotadores contra estudiantes futuros explotados! Es nuestra lucha de clases, con nosotros compañeros! Con nosotros los concientes la universidad para los trabajadores! Los trabajadores no deberán permitir que se pierda el esfuerzo de los estudiantes revolucionarios de la Escuela Central de Artes Plásticas.

La Federación Estudiantil Mexicana tiene ahora como representantes a individuos explotadores de su gremio, y traidores a la Revolución Social. Los estudiantes no deben permitir que estos individuos se sigan llamando los defensores de los trabajadores de la universidad.

¡¡La Universidad para los Trabajadores!!

MEXICO, D. F. ABRIL DE 1930

Ignacio Márquez, Abelardo Avila, Agustin Villagra, Ramon Sosa Montes, Lorenzo Alvarado.

Fig. 6
Panfleto de protesta de los jóvenes artistas y pintores. Diego Rivera, "Comisión de Investigación que conoce del caso de la Escuela Central de Artes Plásticas", AHFA/ ENBA-UNAM, 1930. Sec.: Conflictos ESCA

24. Diego Rivera, "Contestación a los cargos concretos hechos a Diego Rivera ante la Comisión de Investigación que conoce del caso de la Escuela Central de Artes Plásticas", AHFA/ ENBA-UNAM, 1930. Sec.: Conflictos ESCA.
25. Renato González Mello, "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 67, México, UNAM, 1995, pp. 40-41, 51-54.

Fig. 7
Portada de los programas, proyectos y propuestas de concurso internos para una Ciudad Universitaria. *Memorándum VIII* 28-913, 10 de octubre 1930 AHFA/ ENBA-UNAM, 1930. Sec.: Ciudad Universitaria

en 1935 se declara Escuela Nacional de Arquitectura, creando su propia autonomía con la modificación del plan de estudios donde se estableció la carrera técnica de Dibujante Auxiliar de Arquitecto. Este plan de estudios entraría en vigor en 1936. En 1932 la primera alumna numeraria, Elvira Gutiérrez Velasco, logra integrarse como estudiante de arquitectura regular, en los años siguientes se sumarían otras estudiantes más y con ello la paulatina inserción femenina profesional en la carrera.

Los temas de tesis siguen reflejando los grandes problemas del estado y destacan los proyectos de diseño y construcción de equipamiento para la salud: Manuel Adán Hernández Sastré (1930), "Hospital General"; Francisco Martín Sánchez (1930), "Hospital para León Guanajuato", Augusto Pérez Palacios (1933), "Puesto de Socorro", y Armando Bravo (1935), "Hospital General de Veracruz". En cuanto a equipamiento de abastecimiento y gubernamental, se reciben: Fernando Orozco (1930), "Mercado y la urbanización del Canal de la Viga"; José Carlos Pacheco (1931), "Palacio de Justicia y Cárcel"; Octavio Mangino (1932), "Oficinas para el PNR"; Enrique de la Mora (1933), "Oficinas SCOP Nuevo Laredo, Tamaulipas"; Fernando Beltrán y Puga Rioja (1935), "Edificio para el Puerto Aéreo de la Ciudad de México". Para resolver el equipamiento para la educación destacan las tesis de Carlos Leduc Montaño (1935), "Escuela en Manzanillo" y Juan O' Gorman (1935), "Escuela primaria en Tampico Tamaulipas".[26] Para responder a la convocatoria gubernamental y proponer solución urbana y arquitectónica a la vivienda obrera y de los trabajadores[27] destacan Álvaro Aburto, (1930), "Centro de colonización en Río Salado Coahuila y Nuevo León"; Juan Legarreta (1931), "Casas Obreras";[28] Guillermo Quintanar (1931), "Barrio Obrero" y, Jorge Lerdo de Tejada (1931), "Casa de habitación para estudiantes en la Lomas de San Joaquín".[29]

Dentro de los planes para proseguir con la construcción de una Ciudad Universitaria, para 1930 un grupo de profesores con alumnos propondrían una serie de proyectos a partir de los estudios que hiciera José Villagrán.[30] Además del programa propuesto por Marcial Gutiérrez Camarena y Mauricio María Campos para su tesis de 1928. Convocados por el director en turno, Francisco Centeno, los profesores y alumnos trabajarían en ello.[31] Se organizó una exposición con los planos y maquetas y una publicación (Fig. 7).

1936-1939: La consolidación del ideario de modernidad

Para inicio del año de 1936, en la ya independiente Escuela Nacional de Arquitectura y ante el éxito de la nueva carrera técnica como Dibujante auxiliar de arquitecto, se inscribieron doce mujeres en una población de cincuenta y siete estudiantes. Para finales se contaba con diez mujeres sobre ciento uno estudiantes para cursar el primer año; dos mujeres sobre diecinueve para el segundo año, y en el tercer año tres mujeres sobre siete estudiantes. Los registros de 1937 indican ciento

26. Juan O' Gorman tiene registros de otros temas de tesis con los que no se recibió: "Estudio de la casa de habitación barata" (1929) y "Reformas de la Iglesia de Tetelpan, San Ángel" (1931). Opta por recibirse por práctica profesional y el desarrollo del reglamento para escuelas.
27. Vicente Lombardo Toledano, Comité Central de la Confederación Regional Obrera Mexicana, Construcción de las casas para trabajadores de México (casas baratas). 1930. AHFA/ ENBA-UNAM, 1928. Sec.: Solicitud de servicio social. Exp. 26.
28. Carlos Tarditi propuso un programa permanente dirigido a la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, para que establecieran una comisión de estudio de las necesidades de las casas obreras. Posteriormente, Carlos Obregón Santacilia promovió un concurso mediante el Muestrario de la Construcción Moderna de la vivienda obrera mínima en la colonia Moctezuma.
29. AHFA/ ENBA- ENA UNAM, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935. Sec.: Exámenes profesionales.

cuarenta y un alumnos inscritos para primer ingreso a la carrera de arquitectura, de los cuales cinco son mujeres. Para 1939 se recibió la primera mujer arquitecta: María Luisa Dehesa, con la tesis "Cuartel Militar." En el año 1936 se llevó a cabo la *Exposición Internacional de Arquitectura*. Dos años antes, el director José Villagrán García, convocó a los profesores para hacer una selección y votación de las obras más representativas del país. La muestra fue la base del constructo del imaginario colectivo ideal de la arquitectura moderna, higiénica, contemporánea mexicana. Consagrando, con ello, a sus artífices.

Durante el ejercicio de 1937, se consolidó el Programa de Servicio Social y con ello la participación de la ENA en proyectos de gran envergadura promovidos por el gobierno. Destacan los estudios de planeación en el Valle de Mezquital, Hidalgo, el Estudio de la vivienda en el Centro Histórico de la Ciudad de México y la Colonia de los Trabajadores Intelectuales, además del Embellecimiento del Pueblo de Xochimilco.[32]

Finalmente, en 1940, José Luis Cuevas Pietrasanta, propuso un plan para investigar y resolver de la mano de las instancias gubernamentales, los problemas cada vez más apremiantes para la planeación y planificación de las ciudades en México. La propuesta trataba de contrarrestar la iniciativa tomada por el Instituto Politécnico Nacional para la creación de la Carrera de Planeación y Planificación, lo que no se concretó.

Aproximaciones y reflexiones finales

Este recorrido por dos décadas desde las entrañas de la sede educativa de la arquitectura nacional muestra los paralelismos con las profundas transformaciones políticas de la Universidad y de la nación. Las múltiples modificaciones y adecuaciones en sus planes de estudio demuestran el cambio de concepción de una profesión que viró de lo artístico a lo técnico. La democratización de la enseñanza es evidente ante la creciente matrícula registrada.[33] Estudiar arquitectura dejó de ser un lujo reservado de las élites acomodadas para consolidarse en su espíritu puesto al servicio de la sociedad. Desde los temas resueltos en los talleres para la tesis en arquitectura y con la integración inmediata de las nuevas generaciones de arquitectos a las instituciones gubernamentales, su presencia fue fundamental para consolidar los ideales modernizadores bajo el manto protector de la Revolución mexicana.

30. El Rector Ignacio García Téllez, conformó en 1929 un Comité integrado por Mariano Moctezuma, Fernando Ocaranza, Francisco Centeno, Luis Chico y José Villagrán. Se comparó con las universidades de Iowa, Madrid y París. AHFA/ ENBA-UNAM, 1929. Sec.: Ciudad Universitaria.
31. „ Federico Mariscal, Vicente Mendiola, José Villagrán García, Manuel Ortiz Monasterio, Juan Martínez del Cerro, Roberto Álvarez Espinoza, Manuel Ituarte, Carlos María Lazo y Carlos Contreras se integrarían al equipo, junto con Enrique Yáñez, Luis Martínez Negrete, Jorge Lerdo de Tejada, Adolfo Trujillo, Pablo y Augusto Pérez Palacios. Memorándum VIII 28-913, 10 de octubre 1930 AHFA/ ENBA-UNAM, 1930. Sec.: Ciudad Universitaria.
32. Federico Mariscal, Memorándum de actividades 1938- 1939. AHFA/ ENBA-UNAM, 1939. Sec.: Memorándums.
33. de 1900 y en 1929 se reciben 101 Exámenes profesionales para la década entre 1930 y 1940 91 alumnos. AHFA/ ENBA-UNAM, 1940. Sec.: Exámenes profesionales.

Sueños de glamour en la ciudad

Cristóbal Jácome-Moreno

I

"En defensa de lo usado" es el título de una compilación de textos escritos por Salvador Novo durante las décadas de los veinte y treinta. Aquí están reunidos ensayos en los cuales Novo elabora sobre las relaciones efímeras que establecía la ciudadanía con los nuevos objetos de consumo. Para Novo, la producción masiva e industrial de objetos de uso cotidiano implicó un constante ejercicio de uso y desecho que nunca había existido con tal presencia en México. En sus palabras:

> La producción en serie nos arrebata bruscamente un afecto que apenas empezaba a fructificar en el ajuste tibio de nuestra persona, nos quita de las manos el juguete y nos deja ante el enigma de uno nuevo, frío, cuyas luces no sabemos bien cómo se encienden, cuyo *clutch* no obedece a nuestra anterior coordinación motriz –y vuelta a adaptarnos, para que unos meses después el fenómeno se repita.[1]

Para Novo, la incapacidad de la ciudadanía de usar productos automotrices ilustra un perpetuo combate entre hombre y máquina que conformaría una parte constitutiva de la vida cotidiana en el futuro. Desde su perspectiva, las mercancías producidas en serie eran la nueva piedra de Sísifo que la sociedad mexicana estaba condenada a arrastrar una vez adoptado por completo el sistema económico capitalista. El texto de Novo da pie para explicar la transformación de la Ciudad de México no sólo como un cúmulo de intervenciones físicas en el tejido urbano, sino también como prácticas de consumo cotidianas, en las cuales objetos novedosos y sus correspondientes representaciones mediáticas fueron cruciales para formar un nuevo modelo de ciudadanía. Para examinar aspectos clave de las dinámicas de consumo en el espacio urbano partiré de la noción de glamour.

Glamour es un término contingente, el cual se materializa en distintos objetos y lugares de acuerdo al contexto espacial y temporal. Sin embargo, la noción de glamour es inextricable a un consumo material y prácticas sociales propias de un alto estatuto social. Las definiciones tradicionales de glamour están asociadas a nociones elusivas como "exclusividad", "sofisticación" y "lujo". En cambio, propongo entender "glamour" como un marco simbólico en el cual las élites económicas

1. Salvador Novo, "En defensa de lo usado", *Toda la Prosa*, México, Empresas Editoriales, 1964, p. 79.

administran e instrumentalizan las reglas del mercado y la distinción. Glamour refiere también a un proceso continuo a través del cual las élites se legitiman no sólo por medio de la posesión de ciertos objetos, sino también por dictaminar formas de interactuar socialmente y adquirir visibilidad a través de los medios de comunicación. Al respecto, Alice Friedman en su libro *American Glamour and the Evolution of Modern Architecture* sostiene: "La esencia del glamour es una narrativa mágica, usando gestos, movimientos y objetos para crear atractivos mundos de ensueño, ricos en posibilidades y plagados de placer".[2] El estudiar el glamour en el caso de la Ciudad de México durante las décadas de 1920 y 1930 revela nuevas configuraciones sociales, culturales y urbanas. Por una parte, la élite prevaleciente de los años del porfiriato se vio confrontada por una innovadora cultura material y tecnológica. Por otra parte, surgió una nueva élite política y económica beneficiada por el gobierno posrevolucionario y sin vínculos con el pasado que quería definir su alto estatuto social por medio de objetos de consumo importados, principalmente de Estados Unidos. Estamos frente a unas décadas de reajuste de los estándares sociales, en el cual existió la oportunidad para las élites, tanto las de antaño como las emergentes, de imaginar otros estilos de vida y reinventar anquilosadas nociones de glamour. Friedman también señala, "Glamour es una serie de interacciones en constante cambio entre personas, objetos y nuevas tecnologías."[3]

Para analizar cómo la confluencia de capital estatal y privado impulsaron una nueva cultura del glamour centraré mi atención en la colonia Chapultepec Heights, o Lomas de Chapultepec, y en la avenida San Juan de Letrán, hoy conocida como Eje Central. Mientras el caso de Chapultepec Heights sirve para elucidar las lógicas de un espacio urbano concebido específicamente para las élites, el centrar la atención en la avenida San Juan de Letrán demuestra cómo la imagen citadina fue renovada por medio de escaparates comerciales y anuncios publicitarios. Ambos espacios citadinos revelaron una ciudadanía inmersa en un acelerado proceso de consumo para definir su estatus social estableciendo de forma simultánea dinámicas de exclusión social. En tanto proceso de aspiración o afirmación de un alto estatuto económico, el anhelar o afianzar el glamour, es por definición excluyente. No es casual que las colonias para las élites hayan surgido a la par de la expansión citadina considerada como "informe", convirtiéndose en unos de los problemas centrales en los programas de planificación urbana durante el siglo pasado.

II

El anuncio publicitario de la colonia Chapultepec Heights de julio de 1922 es claro en su propósito de promover la venta de terrenos en una colonia concebida para un restringido grupo de personas (Fig. 1). La imagen indica que se trata de una colonia ubicada en las afueras de la ciudad y accesible únicamente en automóvil. La extensa avenida que aquí vemos es una invitación a conocer la nueva zona residencial pero también advierte la necesidad de tener automóvil para hacerlo. La exclusividad de la zona está expresada por medio de la distancia y el transporte, generando una representación de la extensión urbana y los nuevos tipos de movilidad. Aquí vemos cómo la expansión de avenidas y el uso del automóvil

2. Alice T. Friedman, *American Glamour and the Evolution of Modern Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, p. 13.
3. *Op. cit*., p. 17.

Su casa en la Colonia Chapultepec tendrá calles semejantes a ésta, siendo cada calle un verdadero jardín.

Los atractivos de la primera Ciudad-Jardín de México son numerosos.

INVESTIGUELOS HOY MISMO

CHAPULTEPEC HEIGHTS Co., S. A.

CALLE CONDESA, 8 U OFICINA EN LA COLONIA

TELEFS.: Neri 14-73. - Eric. 1473.

MEXICO, D. F.

Chapultepec Heights Co., S.A.

Calle Condesa, 8. México, D. F.

Sírvanse informarme sobre la COLONIA CHAPULTEPEC La primera ciudad jardín de México.

Nombre .....

Dirección .....

Ciudad ..... **Estado** .....

"L"

Compre en Chapultepec y el Bosque será su Jardin.

MANDENOS EL CUPON.

Fig. 1
El Universal Ilustrado (20 de Julio de 1922), contraportada, Benson Latin American Collection, LILLAS Benson Latin American Studies and Collections, The University of Texas at Austin

fueron clave para que la élite estableciera límites espaciales con el resto de la mancha urbana. En su libro *Jet Age Aesthetic*, Vanessa Scharwtz señala la importancia del acceso a las tecnologías de movilidad para definir un alto estatuto social. Schwartz sostiene que a mitad de siglo surgió la idea Jet Set ligada intrínsecamente a la intensa movilidad que permitieron grandes aeropuertos y la producción masiva de aviones.[4] Para los veinte, tal movilidad consistió en los beneficios que tenía el transportarse en un automóvil de producción reciente y con el cual era posible acceder a las diversas zonas citadinas en un tiempo breve. Por su parte, en su texto de 1926 "Elogio del automóvil", Salvador Novo elaboró sobre la relevancia del automóvil para las élites:

> Las familias ricas se hicieron traer, como la ropa, automóviles de Francia. Aquellos complicados ritmos de líneas con que vestían las señoras elegantes, el inicuo justo corsé, la falda sobre todo la falda, era igual que el cofre de sus coches. El encierro que traían sus cuerpos todos forrados, era doble cárcel en los vidrios y los techos definitivos de sus renoles. Sus choferes eran solemnes e ignorantes de las refacciones. Las marcas no se podían pronunciar fácilmente.[5]

Las palabras de Novo refieren al automóvil no sólo como medio de transporte, sino también como espacios en movimiento ubicados en el límite entre lo público y lo privado (Fig. 2). Esta tensión del automóvil como un espacio liminal entre la mirada pública y el contexto privado está presente en el conocido retrato de Salvador Novo pintado por Manuel Rodríguez Lozano en 1924. Aquí, Novo porta una bata de terciopelo como si el auto fuera su espacio íntimo, lo cual contrasta con el dinámico paisaje urbano nocturno del fondo. El automóvil es una extensión del espacio doméstico en la cual los propietarios podían mostrar parte de su intimidad sin traspasar los límites morales impuestos por el espacio público. El automóvil de la publicidad de Chapultepec Heights también puede ser visto como una extensión de las futuras casas-habitación construidas en la colonia.

ELOGIO · DEL AUTOMOVIL

Por

Salvador NOVO

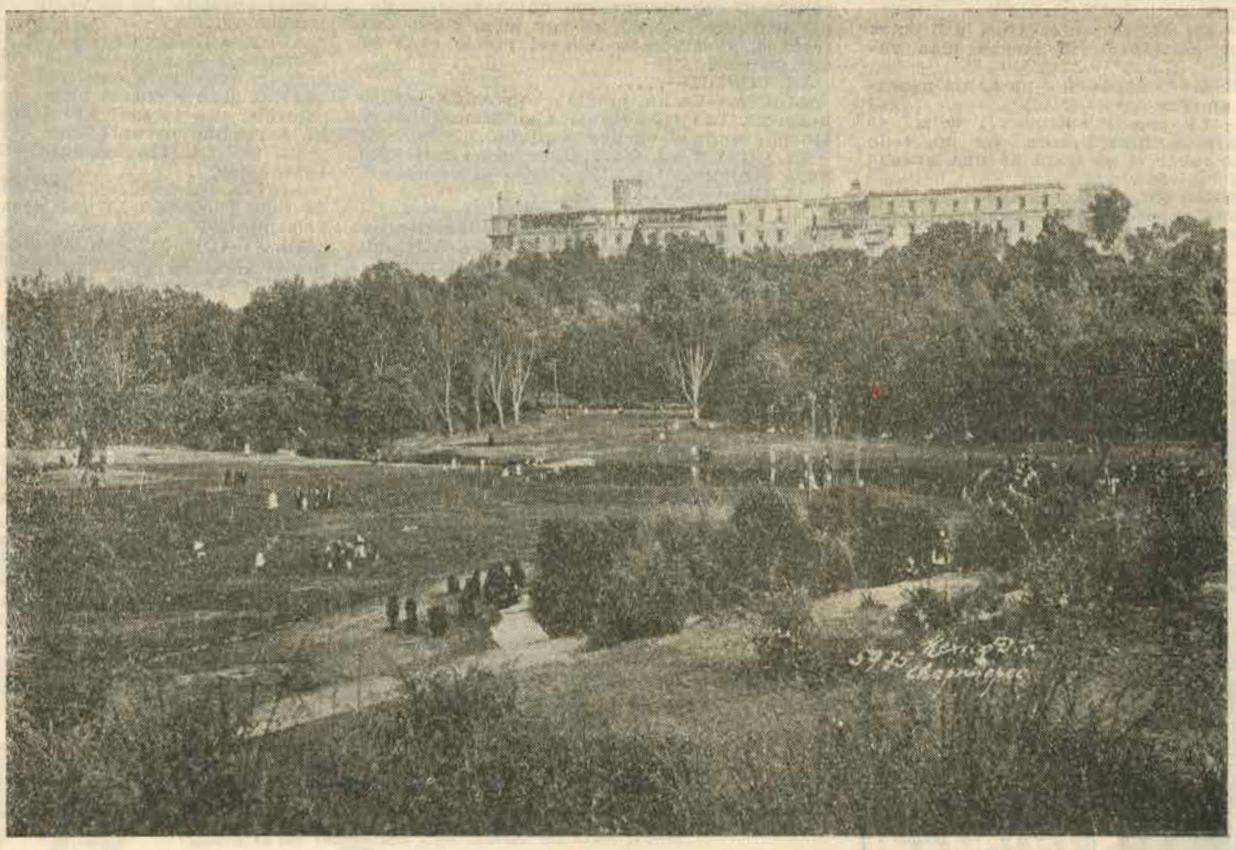
Fig. 2
Salvador Novo, "Elogio del automóvil", *El Universal Ilustrado* (28 de enero de 1926), p. 19, Benson Latin American Collection, LILLAS Benson Latin American Studies and Collections, The University of Texas at Austin

4. Ver Vanessa Schwartz, *Jet Age Aesthetic: The Glamour of Media in Motion*, New Haven and London, Yale University Press, 2020.
5. Salvador Novo, "Elogio del automóvil", *El Universal Ilustrado* (28 de enero de 1926), p. 19.

La fotografía indica también la oportunidad de comenzar a construir desde la nada. Se trata de una imagen publicitaria en la que el catalizador comercial es la imagen del vacío. Aquí detecto una característica esencial para problematizar la noción de glamour. Glamour es un ejercicio de persuasión mediante el cual las personas son estimuladas a imaginar posibilidades para reinventar sus estilos de vida. De acuerdo con la imagen, en los terrenos de Chapultepec Heights no hay modelo habitacional predeterminado ni límites espaciales para construir una casa. Todo lo opuesto, hay una libertad infinita para imaginar la casa-habitación según las aspiraciones y posibilidades económicas de los propietarios. Sin embargo, a la par que se presenta la libertad para imaginar y adquirir el objeto de consumo, también son presentadas condiciones para realmente obtenerlo. En este caso, el grupo de inversionistas Chapultepec Heights es quien determina las reglas de adquisición y construcción.

Otro de los elementos que tuvo la compañía Chapultepec Heights para persuadir al sector social que potencialmente podría vivir en la zona, fue el abundante contexto natural. Como el anuncio señala, la colonia sería la primera ciudad-jardín de México y las calles conformarían una especie de jardines públicos compartidos por los residentes. El planificador de Chapultepec Heights, José Luis Cuevas, tomó la idea de ciudad-jardín del urbanista británico Ebenezer Howard quien a finales del siglo XIX propuso la creación de áreas residenciales alejadas de las contaminadas zonas industriales, en donde fuera posible establecer un balance entre las necesidades individuales y colectivas.

En noviembre de 1922, la compañía Chapultepec Heights fue más explícita en mostrar el privilegio de vivir cerca del bosque (Fig. 3). La fotografía de la publicidad presenta el ambiente bucólico de Chapultepec como contexto del castillo erigido en el siglo XIX y para la época aún residencia oficial. La imagen evoca las tomas fotográficas realizadas por Alfred Briquet o A.D. White durante el porfiriato, lo cual demuestra la necesidad de estrechar vínculos con la tradición fotográfica del paisaje natural. La diferencia estriba en la inscripción de tal imagen en la cultura comercial, ubicando ese mismo imaginario pastoral en el ámbito público de las mercancías. A su vez, la imagen comprueba cómo la iniciativa privada buscó relacionarse simbólica y espacialmente con el aparato gubernamental, una fuerza central sin la cual era difícil que las élites pudieran consolidar o alcanzar sus ideas de glamour. La toma fotográfica indica también que desde Chapultepec Heights, las personas podrían observar el castillo día con día, convivir en el mismo espacio de la élite política del país y compartir la sensación de estar por arriba física y simbólicamente que el resto de la ciudadanía. Sin embargo, la ubicación de la colonia no sólo tuvo un valor simbólico sino también pragmático. Historiadores e historiadoras han documentado exhaustivamente el lento proceso de construcción de un sistema de alcantarillado con la capacidad de distribuir efectivamente el agua de las lluvias de tal forma que los principales cuadrantes citadinos no se vieran afectados por las inundaciones. El vivir en un nivel físicamente superior de otras colonias y cerca de un contexto natural como lo proponía Chapultepec Heights implicaba no padecer las inundaciones de la ciudad y sus múltiples problemas derivados. Este era uno más de los atractivos de la colonia: el acceso a mejores condiciones de higiene.



Escogiendo libremente
EL LUGAR DE PREFERENCIA PARA VIVIR
el 100 0 0 del público indiscutiblemente escogería como el mejor lugar

CHAPULTEPEC

Viva Ud. en las Lomas

QUE COLINDAN CON EL BOSQUE, EN LA

COLONIA CHAPULTEPEC

(No paga contribuciones prediales hasta que su lote sea cubierto en total)

MANDENOS ESTE CUPON PARA INFORMES

CUPON "L"

CHAPULTEPEC HEIGHTS Co., S. A.
Calle Condesa No. 8.
Teléfonos:
Eric. 14-73. Mex. 14-73 Neri.

Infórmeme acerca de la
COLONIA CHAPULTEPEC.

Nombre . . . . . .

Dirección . . . . . .

Ciudad . . . . . Estado . . . . . .

CHAPULTEPEC HEIGHTS CO., S. A.

Calle de la Condesa 8
(Junto al Correo)
U Oficinas en la Colonia
Tel. Neri o Eric. 14-73
MEXICO, D. F.
Compre en Chapultepec y el Bosque será su jardín

Fig. 3
El Universal Ilustrado (2 de noviembre de 1922), s.p., Benson Latin American Collection, LILLAS Benson Latin American Studies and Collections, The University of Texas at Austin

III

Las imágenes de Chapultepec Heights son clave para elucidar la imagen diurna del glamour en los años veinte. En esta última parte de mi texto centraré mi atención en imágenes del glamour citadino durante los años treinta, partiendo de los anuncios luminosos. Como Josué Martínez ha explicado ya en su texto en esta misma publicación, la visión comercial de la ciudad estuvo marcado por el auge de vitrinas en el centro histórico, creando pequeños mundos artificiales y efímeros a los cuales la ciudadanía podía acceder con la mirada. Ya desde el siglo XIX, la dinámica de observar tales mundos sin necesariamente comprar productos se convirtió en una de las actividades de ocio en las grandes ciudades, una práctica que dio origen al conocido término *window shopping*.

Para la década de 1930 la imagen del consumo nocturno estuvo determinada tanto por las vitrinas comerciales como por el gran número de anuncios luminosos. En el artículo "México se queda ciego" publicado en 1932, el periodista Carlos del Río se expresó sobre la incertidumbre e incomodidad que en él generaban este tipo de publicidad. Por una parte, Del Río confiesa el entusiasmo que sentía al observar la ciudad repleta de anuncios eléctricos durante la noche, pues según sus palabras, esto comprobaba que la capital mexicana estaba a la par de las mayores urbes. Por otra, el autor alerta al lectorado sobre los efectos perjudiciales que podría causar para la vista el observar día a día los anuncios luminosos.[6] El sentir de Del Río refleja el apogeo de la electricidad en la capital y las nuevas dinámicas urbanas durante las horas de la noche. Del Río se une a otras voces públicas que en los mismos años también especularon alrededor del impacto que las nuevas tecnologías tendrían en la salud de la ciudadanía. La única certeza con la cual Del Río contaba era, como bien señaló Novo, que todos los aparatos eléctricos dejarían de materializar la noción de "lo novedoso" en poco tiempo (Fig. 4).

Fig. 4
Carlos del Río, "México se queda ciego", *Revista de Revistas* (19 de junio de 1932), s.p., Biblioteca Lerdo de Tejada, SHCP

6. Carlos del Río, "México se queda ciego", *Revista de Revistas* (19 de junio de 1932), s.p.

Como observamos, el texto del autor fue acompañado de un fotomontaje de Agustín Jiménez en el cual están reunidos anuncios luminosos de mercancías, marquesinas de cabaret y la silueta de una casa de la colonia Industrial. ¿Por qué la colonia Industrial se promovió por medio de anuncios luminosos y qué implicaciones tiene el haberlo puesto en relación con otros productos de la cultura comercial? En la mitad de los veinte el ingeniero Roberto Rodríguez y el secretario de Hacienda y Crédito Público, Alberto J. Pani, fraccionaron los terrenos de la colonia Industrial, llamada así por la cercanía con la zona de fábricas del norte de la ciudad. Convertida en un anuncio luminoso, la colonia Industrial se presenta como una mercancía novedosa, indicando principalmente la electrificación total de la zona y la posibilidad que tenían sus futuros habitantes de utilizar aparatos eléctricos en el espacio doméstico. Las nociones de industrialización, tecnología y espacio doméstico están aquí reunidas para atraer la atención de compradores. A diferencia de Chapultepec Heights, la colonia Industrial no recurría a una visión idílica de la naturaleza y la sectorización urbana para establecer una idea de glamour capaz de seducir a la élite. Todo lo opuesto, la noción de glamour reside aquí en presentar beneficios más directos de la industrialización como el tener electricidad en el espacio doméstico y habitar cerca de las fábricas de la zona. Esto comprueba que no existió un único modelo de glamour durante las décadas de los años veinte y treinta, sino tal idea fue maleable y se materializó de acuerdo a las necesidades de a quienes estuvo dirigido. Sin embargo, un selecto grupo de la élite política y económica posee los instrumentos simbólicos y materiales para administrar sus expresiones. Es este mismo sector quien también impone los alcances y límites de la movilidad social.

Aún, cuando el acceso a los aparatos tecnológicos era privativo de un sector, el observar la ciudad repleta de anuncios luminosos sugería que toda la ciudadanía podía tener acceso a la luz eléctrica. La siguiente fotografía de la avenida San Juan de Letrán fue tomada en 1934 y utilizada por el gobierno capitalino para demostrar los resultados de la ampliación de la avenida a cargo del urbanista Carlos Contreras (Fig. 5). Por tratarse de un vector de la urbe crucial para el poder político y económico, la avenida fue de inmediato electrificada. La saturación de anuncios

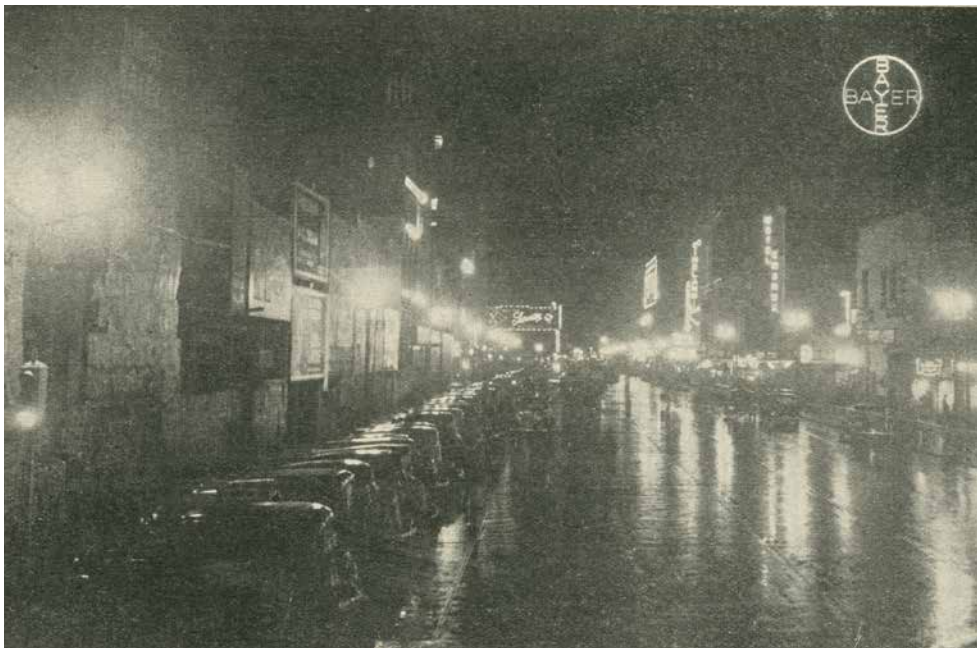


Fig. 5
Autor no identificado
Avenida San Juan de Letrán, 1934
Benson Latin American Collection, LILLAS Benson Latin American Studies and Collections, The University of Texas at Austin

en la imagen responde a los pactos que estableció el gobierno con compañías y negocios privados para utilizar el espacio público y ser visibles en el contexto nocturno. Comprueba, además, que en las lógicas del capitalismo moderno está el comprender el espacio urbano como un terreno apto para el libre flujo de capitales públicos y privados. En la instalación del alumbrado público, semáforos, marquesinas de cine y teatro y anuncios publicitarios conviven ambas fuentes de capital y, en su conjunto, elabora una retórica de la electricidad como un avance tecnológico compartido entre los distintos grupos sociales.

Se trata, también, de una representación sobre la drástica renovación de la avenida San Juan de Letrán en la cual edificios considerados históricos fueron demolidos para dar paso a construcciones modernas de gran escala. Vemos como los hitos urbanos tradicionales son reemplazados por marquesinas y anuncios comerciales los cuales, a su vez, definieron una nueva cultura urbana nocturna, que fue detalladamente estudiada por Aggeth Sluis en su libro *Deco Bodies, Deco City*.[7] Por último, la fotografía sugiere que la atracción visual generada por la iluminación nocturna consistía en percibir los contrastes entre luz y oscuridad, así como de la extensión de objetos y personas por medio de sus sombras. Todos estos sugerentes contrastes fueron muy bien capturados por la industria cinematográfica en filmes de los años cuarenta, donde la visión nocturna de la ciudad fue central para la ficción.

Si bien la noción de glamour no fue exclusiva de la capital, ciertamente la espectacularidad de la renovación de la urbe y la gran circulación de productos novedosos marcaron su vanguardia comercial respecto al resto del país. En las imágenes aquí analizadas no sólo está representada la centralización del sistema de capitales y la ciudad como producto mercantil. Estas imágenes del consumo fueron también catalizadores del mercado y la transmisión de símbolos diferenciadores de los estratos sociales. En suma, el glamour se caracterizó y se sigue caracterizando por ser un proceso que más allá de integrar a los sectores de la sociedad, reforzó su distinción entre ellos, clasificando a las personas dependiendo de la zona urbana y el espacio doméstico donde habitan.

7. Aggeth Sluis, *Deco Bodies, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2016.

Deco Designs: Camposcape, Corporeality, and Condesa

Ageeth Sluis

"It stares one in the face when one walks around the city,
for the buildings speak and act, no less than people who inhabit them ..."
Lewis Mumford[1]

The appearance of the Mexico City changed significantly during the 1920s and 1930s. As the nation's capital, the city was envisioned as a showcase of revolutionary reform. Yet, changes in the Urbe were not only the result of reform efforts by new revolutionary leaders who sought to address pressing needs of inhabitants such as adequate housing, infrastructure, and public works projects, but also because of new, revolutionary directions in art, architecture, and urban aesthetics. The effects of transnational modernity, moreover, wrought significant changes in both the cityscape as well as in the daily lives of its inhabitants. Replacing the Porfirian penchant for all things French, U.S. cultural influence— the Hollywood film industry in particular —influenced not only the fashion, dress, and demeanor of Mexico City's inhabitants, but also the built environment that showed new architectural styles, technological innovations, and —as part of a near invasion of U.S. products and advertising— billboards and neon lights.

Alongside these changes, a *hausse* of new art, literature, and film —whether governmentally sponsored or of a more commercial nature— flooded Mexican national consciousness, in which the identity of women emerged as both a promise of modernity as well a social problem.[2] While changes wrought by the revolution carved out new social spaces in which women could exercise agency, propelled women to take up traditionally male roles in the absence of men, and created new jobs in the public sphere that were open to women, concern over women in public resonated strongly throughout the revolutionary period. During the armed phase of the Revolution and well into the 1920s, Mexico City experienced a drastic influx of female migrants from the war-torn campo, many of whom were poor, destitute, and homeless. As revolutionary leaders linked nation building with family reform, they largely intended for women to participate in revolutionary society as wives and mothers as to form revolutionary citizens.[3] Tensions over changing gender roles were certainly not confined to postrevolutionary Mexico. And, these tensions marked not only modernist agenda of politicians and social

1. Lewis Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, San Diego, New York and London, Harcourt, Inc., 1961, p. 113.
2. Jean Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, New York: Columbia University Press, 1988, 102. Jean Franco holds that the revolution's promise of a radical social transformation encouraged a "messianic spirit" that transformed men into virtual deities and heroes, while women were marginalized "at the very moment when they were supposed to be liberated".
3. Jocelyn Ollcott, Mary Kay Vaughan, and Gabriella Cano, eds., *Sex in Revolution: Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*, Durham, Duke University Press, 2006; Stephanie Mitchell and Patience Shell, eds. *The Women's Revolution in Mexico, 1910– 1953*, Lanham MD, Rowman and Littlefield, 2009. On the Mexican revolution, women, and gender, see also scholarship by Katherine Bliss, Ann Blum, Kristina Boylan, Gabriele Cano, Sandra M. Deutsch, Ana Macías, Stephanie Mitchell, Jocelyn Olcott, Anne Rubenstein, Nicole Sanders, Patience Shell, Shirlene Ann Soto, and Mary Kay Vaughan.

reformers, but also modernist art —including the more socially aware art— where women still largely functioned as muses, representations, and allegories of modernity rather than its agents.

How did changing gender roles wrought by the revolution and global modernity affect the search for urban utopias, not only in the wake of revolutionary social reform but also as writers, intellectuals, and artists embraced and developed such important art movements as modernism and Estridentismo that foregrounded urban experiences and aesthetics? This essay focuses on the pursuit of the ideal city as informed by considerations of gender (and to a lesser extent race and class). It takes the conception and construction of colonia Condesa as a case study to explore the intersections among urban reform, the creation of a national identity through art and architecture and changing gender norms in Mexico City following the revolution. Viewing the development of Mexico City through the lens of representations of women's social and physical mobility in urban landscapes, I argue that the growing visibility of female sexuality and movement —embodied in what I have elsewhere called "Deco bodies"— informed ideas about the modern city, including its built environment.[4]

Urban utopias | The city as stage

In the poetry of Manuel Maples Arce, such as *Urbe: super-poema bolchevique en 5 cantos* (1924), the metropolis is envisioned as the stage of modernity. Replete with fantastic technological advances, filled with machines, and bordering on utopia, this *Estridentópolis*, as Arce hailed the modern Urbe, no longer had a particular point of reference. A local expression of transnational place, the *Estridentópolis* defied old frameworks of center and periphery and —according to scholar Tatiana Flores—represented globalization *avant la lettre*.[5] Yet, Arce chose Mexico City as the place where he founded Estridentismo, what some have called the first true Latin American vanguardist art movement, plastering the walls of the city with its first manifestos. Despite, or perhaps because, of its noise, crowds, machines, cars, trolleys—all that many contemporaries found problematic and alienating—the modern metropolis represented a utopic place for Arce and fellow Estridentistas. Like other radical Modernists, the speed and fragmentation of urban life shifted perspectives and invited new views away from well-rehearsed and well-worn tenets of bourgeois art. Even more than speed, Estridentistas favored "the instant", a fleeting, but singular moment that marked urban experiences. Inspired by the city's abundance of new technology, Maples Arce, notes Flores, intended for the movement to fashion art capturing this instant in "verbal and visual languages that would convey the experience of modernity".[6] Women in Estridentist art and letters, as we will see, both exemplified and problematized this instant, urban utopia.

The gendered landscape of Mexico City changed significantly in the years during and after the armed phase of the revolution as a wave of female migrants from the war-torn campo made their way to the capital city.[7] Some hoped to escape the

4. Parts of this essay are adapted and condensed from my book *Deco Body/Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*, University of Nebraska Press, 2016.
5. Tatiana Flores, *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes: From Estridentismo to !30-30!,* New Haven, Yale University Press, 2013, pp. 50-53, 59.
6. Flores, p. 53.
7. Sixty percent of all rural to urban migration to Mexico City during the 1910s and early 1920s consisted of women. See Katherine E. Bliss, *Compromised Positions: Prostitution, Public Health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2002, p. 73; and Robert McCaa, "Missing Millions: The Demographic Costs of the Mexican Revolution", *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, no. 19:2 (2003), pp. 367-400.

violence and devastation wrought by armed struggle, while others sought refuge after losing male protection due to the death of their husbands, fathers, and brothers. These poor rural female migrants generally settled in crowded *vecindades* or in *viviendas* in the city center. For these disadvantaged women new to the capital, the informal economy of street vending, domestic service, and prostitution often provided the only means of survival. Destitute, vulnerable, and sexualized as *mujeres callejeras*, they were seen by upper- and middle-class residents as shameful spectacles of poverty and a powerful reminder of revolutionary upheaval in the heart of the capital city. Middle and upper-class women, meanwhile, used the spirit of the revolution to advocate for political rights, seek increased access to public life, and pursue greater freedom and individuality. High levels of urbanization only added to these new opportunities. As the Mexican economy recovered from the impact of ten years of armed struggle in the 1920s and 1930s, Mexican women, whether working or middle-class, experienced greater freedom and opportunities to share in modern city life, and they actively participated in the construction of public subjectivities as workers and consumers finding their place in modernizing discourses.

The search for these socio-economic and political advances for women in Mexico intersected historically with the growth of an international women's rights movement. Global modernity of the early twentieth century saw women worldwide more vocal and visible in demanding independence and freedom, expressed in seeking political rights as well as economic and social mobility. Transnational role models such as the New Woman and the modern girl —in Mexico labelled the *chica moderna*— were integrally connected to ideas about the modern city. Representations of these women's mobility in and through the city frequently served as emblems of modernity and figured heavily in debates about changing gender norms and roles and the use of public space. Modern women too were spectacles, yet ones that echoed the quest for modernity. State anxieties over these "free women" and what was believed to be their roles in an impending disintegration of society mounted during the 1920s and 1930s, when women's activism proliferated. The revolutionary project sought to return women to the house and the school where new leaders envisioned their contribution to the revolution and nation to be. Hence, while encouraged to become modern, women should not forsake either marriage or motherhood.[8] Regardless of class and race (but certainly complicated by these factors), women in Mexico City thus faced and navigated a difficult relationship with the revolutionary leadership.

These tensions marked not only modernist agenda of politicians but also that of modernist artists. Emerging in the capital city shortly after the conclusion of the armed phase of the revolution, Estridentismo was mired in a web of these and other tensions, as it navigated global modernity vs nationalist sentiments, vanguard vs. social causes, and progressive politics vs. traditional views of women. On one hand, the movement was heavily influenced by European Futurism and Cubism and part of international Modernism. On the other, it represented a "homegrown" vanguard artistic movement that equally participated in nationalist efforts rallying the arts to mold the minds and hearts of during the 1920s, and in Tatiana Flores' words, was "torn between formal innovation and social relevance". [9] Other than its desire to break away from conventional notions of artistic production, in what some have termed a "frontal attack" against the staid institution of bourgeois art,[10]

8. I want to note that "women" can't be seen as a monolithic category; Catholic women in the 1920s actively opposed the revolutionary government's anti-clericalism, yet they do so as conservative women, not as *chicas modernas.*
9. Flores, abstract.
10. Christian Gerzso Herrera, "Estridentistas de Estados: La colaboración de la vanguardia posrevolucionaria con el gobierno de Veracruz, 1935-1927," *Mitologías hoy*, [en línea], 2018, Vol. 18, pp. 83-99, https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/348278 [Consulta: 20-02-2022].

(and in stark contrast to the elite vanguardism of the Contemporáneos) the movement took up radical politics and busied itself with social causes, especially after founder Manuel Maples Arce and others moved to Xalapa, Veracruz and worked with local government.[11] While Estridentismo actively participated in the so-called Mexican Renaissance, including collaborations with the first generation of Mexican Muralism, and incited debates among a large circle of Mexico's artists, writers, and intellectuals of the twenties, its practitioners championed the transnational modern Urbe —rather than Muralism's celebration of *camposcape*[12] — as the site of utopian, transformational experiences.

In its search for both urban utopias and social justice, however, Estridentism's range of social causes or social modernity did neither encompass gender equality, nor marked a drastic change in the representation of women in its art and letters.[13] While some female artists such as Lola Cueto, Adela Sequeyro, and Tina Modotti —as Elisa Rashkin tells us— were involved in the movement, they were relegated to secondary, peripheral roles. According to Rashkin, the movement excluded women as political and intellectual actors and saw femininity as weak and a handicap (other scholars have also noted its homophobia).[14] Moreover, in their portrayal of modern women as desirable, Estridentistas did not depict them as feminists or intellectual equals but as "ninas cinematicas, super pelonas vestidas de princesas por la luna", in short, as "chicas modernas y sumamente atractivas".[15] Hence, even if the Estredentistas broke artistic rules and conventions in discussing urban modernity, they reverted to well established norms in their treatment of women and romantic relationships. In contrast, female artists and writers like Nahui Ollin and Nellie Campobello, Raskin argues, were "writers of the body" who engaged in "escritura corporal" and stepped outside well-policed gender roles in discussing the pleasures of sex, bodies, and womanhood from a female perspective.

While the portrayal of women in Estridentismo was perhaps far from innovative, they —like fellow Modernists— did equate the appearance of modern women as emblems of the modern metropolis. Analyzing the work of Argueles Vela, Sandra María Benedet finds that women form a "fundamental" theme in the "author's vision of modernity", in that women embody the modern metropolis that the author seeks to either immerse himself in or possess. In his principal work "La señorita Etcétera" (1922), labeled as one of the earliest avant-garde narratives, Vela uses depictions of modern woman to aid the protagonist in his adaptation to urban life. Women plot the artist's journey from the campo to the city, and backwardness to modernity, represented by different types of women who —according to Benedet— "symbolize the rural-urban divide that the protagonist seeks to cross". They become increasingly more modern as the protagonist gets closer to the Urbe: a provincial woman on the train to the metropolis, a more fashionable woman on a city tram; a *chica moderna* in a boutique, a feminist in a beauty salon, a robotic woman and, finally, a cinematographic woman "embodied in the celluloid".[16] Moreover, women in Vela's work function as a "thematic unifier" to the narrative at large. While the text is characterized by fragmentation, tempo changes, and dream spaces, the text becomes more coherent through the recurring images of

11. While some scholars have posited that when the movement started working with government it went against its radical beginnings in Mexico City, others such as Christian Gerzso Herrera, Elisa Rashkin, and Tatiana Flores convincingly argue that Estridentismo and even "reached its peak" during its Xalapa period.
12. For a larger discussion of *camposcape*, see Ageeth Sluis, "Camposcape: Naturalizin Nudity" in *Deco Body, Deco City*, University of Nebraska Press, 2016. While "camposcape" is the terminology I use to describe the feminization of rural landscapes in the service of constructing an authentic Mexican national identity, I refer the reader to Stacie G. Widdifield, The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting, Tucson, University of Arizona Press, 1996, for a detailed discussion of the role of feminine bodies as allegories for the nation in nineteenth-century landscape painting, and to Debra Poole, "An Image of 'Our Indian': Type Photographs and Racial Sentiments in Oaxaca, 1920-1940", *Hispanic American Historical Review*, no. 84:1 (2004), pp. 37-82, for a treatment of visual Indigenismo in photography.
13. Needless to say, this is something the movement shares with most, if not all, of its Modernist counterparts in Mexico and beyond.
14. Elissa Rashkin, "El estridentismo ¿en femenino?", Public Lecture, Centenario del Estridentismo, Xalapa, 2021, 2021. (https://www.youtube.com/watch?v=d6dmoYN1d4A)
15. *Ibid*.
16. Sandra María Benedet, La Narrariva del Estridentismo: La Señorita Etc. de Argueles Vela", *Revisto Iberoamericana*, no. 224 (2008), p. 768.

women which structure the novel in terms of both sequence and theme. As Benedet notes: “Women are a mirror by which our character measures his development as a true modern artist”.[17]

These urban, modern women are different incarnations of an idealized, sexualized, but ultimately problematic, woman. Unlike the nationalist ideals propagated by revolutionary elites, the women encountered by Vela’s protagonist in the modern city are self-confident, self-possessed, and sexy. Instead of playing, in Benedet’s words, “the moralizing role”, these women are not modest or humble, but offer the protagonist opportunities of sexual encounters (one woman transforms into a “cubist image of softcore porn in the mirrors of a boutique”, another moves sexually to “vibrations of a tram engine”).[18] The sexuality of modern women is on display in the modern city, aligned with the speed, rhythm, and precision of new public transportation. The women and girls seen by Vela and other Estredentistas claim public space in the city and are emblematic of shifting gender roles. Yet, in their association with technological and commercial modernity, these idealized and sexualized women are as “hard to get” as they appear fragmented, fast, furious, and fastidious in traversing the city. The *chica moderna* on the streets of the capital city is alluring, even if intimidating, but she remains an emblem in perpetual movement and seen in the “instant” (Vela’s protagonist does not get to know her). For the Estridentistas and other modernists, this woman represents above all place; in the urban reveries of Agueles Vela, the ultra-modern woman is not only a robot but one who transforms herself into an apartment outfitted with gadgets and comforts.[19]

Corporeality - Women as place

Women as place, whether in art, literature, political discourse, or popular culture, has a long, complicated history. While space does not permit me to discuss this in detail, scholars of gender have pointed to multiple and far-ranging examples whereby European explorers, colonial authorities, and travel writers alike envisioned the newly “discovered” territory as feminine, christening what they envisioned to be “empty lands” with names such as Virginia, Carolina, and Georgia. In terms of urban space, especially the built environment, we can trace the construction of female space to Vitruvian columns that demonstrated the importance of ideal female forms in envisioning a vertical city. Symbolizing the historic relationship between bodies and cities, they inform a historical trajectory from seeing the early city as female space to envisioning buildings as female bodies. Feminist geographer Elizabeth Grosz argues for understanding the relationship between cities and bodies as “mutually constitutive”, where the urban landscape provides “the context and coordinates for contemporary forms of body” as much as the body “transforms” and “reinscribes” the urban space.[20]

In the changing landscape of Mexico City of the 1920s and 1930s, Estridentist and other Modernist visions of the “modern woman” were connected to ideas about

17. Benedet, pp. 757, 767.
18. Benedet, pp. 770, 772.
19. Benedet, p. 769: The “fast pace of life urban makes it difficult to maintain contact with them” and p. 773.
20. Elizabeth Grosz, "City-Bodies" in *Space, Time, Perversions: Essays on Politics of the Body*, London, Routledge, 1995, pp. 104, 109, 108. Beatriz Colomina, ed. *Sexuality and Space,* Princeton Papers on Architecture, New York, Princeton Architectural Press, 1992, p. 242.

aesthetics tied to mobility of bodies through the metropolis. The modern woman and *chica moderna* seen on Mexico City's streets claimed urban space as an individual and self-confident. In her modern movement through the bustling Urbe, she looked very different from —in many ways in direct contrast to— her poor rural sisters of color who appear stationary in cityscape, occupying public space not by way of modernity but out of a dire need to carve out a living on the street. Unlike the female vendors and other poor women on the streets seen as spectacles of poverty, the visibility of the *chica moderna* was desired— a requisite for urban modernity. Her desirability resulted from her particular look and her particular body, a Deco body.

The Deco body marked a shift from the nineteenth-century aesthetic embodied by the theater diva to the new beauty ideal characterized by movie stars such as Clara Bow, Louise Brooks, and Lillian Gish, and in Mexico, new theater, and film stars such as Lupe Vélez. This new corporeal ideal represented the ideal female body by making breasts, waist, and hips disappear in simple lines. Lucy Fischer argues that Art Deco "compressed", "streamlined", and reduced the complexity of women's corporeality. Although the female form featured heavily in Art Deco, it represented the female body as a silhouette, a mere outline. Anne Anlin Cheng takes this even further when she states that Modernist aesthetics imagined the female form as "pure surface", to be molded at will by artists, performers, and consumers. The results of the Industrial Revolution, including advances in mechanical reproduction encouraged new technologies "to forge a fantasy about a modern, renewed, and disciplined body".[21]

The Deco body was facilitated through new technologies, fashions, and the quest for movement. In the late 1910s, when Gabrielle 'Coco' Chanel sold her first collection of radically novel clothing that freed the waists and legs —"blurring the line between masculine and feminine"[22] and reconstituting the architecture of the female body by making breasts, waist, and hips "disappear" in simple lines— new fashion increasingly liberated women from corsets and the encumbrance of long skirts, heavy gowns, and other cloth impediments. While the New Woman or modern girl was not her body *per sé*, the crucial element within the construction of the New Woman and new ideas of corporeality was how she and her Deco body came to be seen. Intersecting historically with the rise of modern journalism, as well as the mass production and consumption of beauty products, the Deco body provided transnational beauty industries with a new tool for selling merchandise in Mexico. Moreover, as the modern girl adapted to local conditions, in Mexico becoming the *chica moderna*, her Deco body helped to usher in new gender ideals, visualize urban modernity, and facilitate bridging the gap between two divergent racial discourses that accompanied revolutionary reform, *indigenismo* and *mestizaje*, paving the way for a "mestizo modernity".[23]

Sleek, thin, and long, the Deco body was reflective of the modern machine age of the 1920s. The repetition of homogenous, streamlined forms became a hallmark of Modernism, where bodies were configured to aestheticize both harmonious collectives of sameness as well as desired qualities such as precision, productivity, and discipline. These machine-age aesthetics infiltrated female spectacle, both through transnational entertainment and beauty industries. Siegfried Kracauer

21. Mark Seltzer, *Bodies and Machines*, New York and London, Routledge, 1992, pp. 114-115. Lucy Fischer, *Designing Women: Cinema, Art Deco and the Female Form*, New York City, Columbia University Press, 2003, p. 32; Anne Anlin Cheng, *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 8.
22. Joshua Zeitz, *Flapper: A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity and the Women Who Made America Modern*, New York City, Three Rivers Press, 2006, pp. 153-154.
23. I borrow the term from Tace Hedrick, *Mestizo Modernism: Race, Nation and Identity in Latin American Culture, 1900-1940*, Newark,Rutgers University Press, 2004.

was quick to remark that the representation of legs in series, as seen in many theater productions such as the Ziegfeld Follies or other Revue Theater, resembled the workings of a factory. Agueles Vela was not the only one to propagate the wondrous allure of the robot-woman, who rather than cold and alienating—demonstrated, according to the Estridentista, a "graceful sexuality, self-confidence and cultural elegance" and a "hi-tech incandescent beauty".[24] Fritz Lang's *Metropolis* (1927) equally cast a female android as the perfect Deco body that not only was the perfect stand-in for modern urbanity but became the city herself. The Deco body was to be like a machine, a moving statue: steeled, gleaming, impenetrable, and no longer vulnerable. This fascination with technology inspired people of the early twentieth century to possess a body of "machine-like perfection," a "Taylorized body," whose "lines" had to be carefully maintained. In many variety and entertainment magazines of the late 1920s and early 1930s, when women were deemed and described as beautiful, the adjective "escultura" was used frequently as a superlative. Hence, the statuesque beauties of the theater found their way into the public spaces of the city, where female consumers learned to identify with models as well as to desire inhabiting their Deco bodies.[25] In the late 1920s and early 1930s, advertisements for beauty products that accompanied opinion and editorial articles warned women to *guardar la linea* (save their lines) by propagating weight loss and exercise, increased dramatically.[26]

Above and beyond the photos of actresses that adorned newspapers, weeklies, and magazines, the drawings of artist and cartoonist Ernesto García Cabral captured Mexican Deco bodies to unparalleled perfection.[27] His many covers for the immensely popular weekly *Revista de Revistas*, the high circulation weekly owned by the national newspaper *Excelsiór*, particularly stood out due to their innovation in style, lay-out, and color in an era of largely black-and-white imagery. He also connected the Deco bodies of entertainment world with the New Women in the city by showing both as sophisticated, independent, and stylish. In many ways, these women, who appeared in many guises yet inhabited shared physiques and flaunted similar attitudes, were stand-ins for the modern metropolis.[28] Through their color, their brazen style, and their Deco bodies, Cabral's women mapped the future of a new femininity onto the developing *urbe*. In the city as drawn by Cabral, even mestizo and indigenous Mexican women could aspire to the new beauty ideal. Week after week, the covers of *Revista de Revistas* revealed that the celebration of the new female ideal, while predicated on white bodies, relied on form, not skin color. This echoed, perhaps inadvertently, the ideas of José Vasconcelos in *La Raza Cósmica* that appeared in the same year. Vasconcelos' embrace of the Mestizo as "a bridge to the future" required "the development of a new aesthetic that would not privilege whiteness at the cost of bronzeness".[29]

In their transnational modernity, however "Deco bodies" also ran up against more traditional notions about women's place, especially those expressed in discourses that located Mexico's authenticity in what I call *camposcape*, an idealization of the country's rural, not urban, spaces.[30] And, despite their overt sexualization, Deco bodies were androgenous and signaled that women could embody what Judith

24. Benedet, p. 772.
25. See, for example, "Las Calles del Ayuntamiento," *El Universal Ilustrado*, XVI: 815, December 22, 1932, p. 43 and "Intrascendencias semanales," *Diversiones*, no. 235 (September 26, 1931). Hershfield, pp. 51-52, agrees that it was not merely the clothes, but also the body type of the models that taught Mexican women how to be modern.
26. *Universal Ilustrado* (May 3, 1934), p. 69.
27. For a biographical article and analysis of Cabral and his work, see Joanne and Randy Barrow and Fred Katz, "Ernesto Cabral: Mexican Poster Artist and Caricaturist," *Comic Art*, no. 4 (2003), pp. 14-31. For references to Cabral's later works, see Eric Zolov, "Jorge Carreño's Graphic Satire and the Politics of 'Presidentialism' in Mexico during the 1960s," *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, no. 17:1 (2006), pp. 13-38.
28. For a detailed discussion of the many guises of the modern woman in Mexico, see Joanne Hershfield, *Imagining the Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*, Durham, Duke University Press, 2008.
29. Ana María Alonso, "Conforming Disconformity: 'Mestizaje,' Hybridity, and the Aesthetics of Mexican Nationalism," *Cultural Anthropology*, no. 19: 4 (2004), p. 465.
30. See Ageeth Sluis, "Camposcape: Naturalizing Nudity", *Deco Body/Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*, University of Nebraska Press, 2016.

Jack Halberstam has referred to as "female masculinity".[31] If Deco bodies were dangerous, they were redeemed by their ties to modernity: women could perform modernity and new gendered subjectivities by inhabiting Deco bodies not only in the cinema and theater but out on Mexico's city streets. The city was their stage, and they, in their Deco bodies, were seen moving at rapid paces through flickering neon lights, captured in a fleeting moment, an Estridentista instant, acting out in the city. It was not long until their close connection with the Urbe made them visible not only to artists but also to architects.

Deco designs

Mexican architecture in the wake of the revolution was complex and often contradictory, as many styles vied for dominance. In the debates among architects during the late 1920s and early 1930s about what style would best exemplify a Mexican national character, Art Deco provided warring factions with a conciliatory position. Most of Mexico's foremost architects were divided in two camps; ones that opted for a neo-colonial style that best fit the city's "historic district" and those who believed the Revolution would be best served by stripped-down Modernism. Young Mexican architects of the 1920s were quite enthusiastic about Modernism and the possibilities of adapting Functionalist ideas to serve Mexican cityscapes. Architects Juan O'Gorman, Alvaro Aburto, and Juan Legarreta clamored for a new architecture that would fulfill the promises of the Revolution and "what they perceived to be its central objective: to modernize the nation". Le Corbusier, Bauhaus, Loos, and Gropius offered these new architects in search of a socially conscious architecture a style where "form does not determine function, but function determines form".[32] But, the embrace of these new forms was waylaid in the wake of the Revolution as Mexican architects searched for a new, national style that would best express the revolutionary objectives and demand for political, economic, and social reform. While it eventually made deep inroads in Mexican architecture, facilitated by the new materials such as cement (more widely available through new State-backed cement factories), Functionalism too met with considerable criticism, especially from those architects who lamented its lack of "Mexican character" and aesthetics. The tension over what best-represented Mexico's national identity resulted from colliding viewpoints alternately privileging tradition or modernity, preservation or renewal.

Some of the critical differences between groups in these architectural debates centered on the need to engineer beauty. Even if their conception of beauty differed, however, most shared the idea that the aesthetics of the built environment was informed by female bodies. Mexican architects who would execute most urban reform efforts of the 1920s and early 1930s had learned to think about the built environment as an expression of female beauty. The majority of these architects had come of age during the porfiriato and had been trained at the prestigious school of Fine Arts, the Academy of San Carlos. When receiving commissions to design the buildings of the revolutionary era, they conceived of urban renewal in

31. Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.
32. Patrice Olsen, *Artifacts of Revolution: Architecture, Society, and Politics in Mexico City, 1920– 1940*, Lanham MD, Rowman and Littlefield, 2008, pp. 20-1, 22.

terms of feminine beauty and enhancing female space.[33] Early on in their training, the focus of instruction did not consist of the technical aspects of architecture, but rather on aesthetics. Classes focused on honing the skills of students through drawing plants, animals, and other ornamentation centered on the classic female nude.[34] Also, the Porfirian penchant for French arts and culture, especially expressed in Beaux Art design dominated by feminine flowing lines, enforced the idea of feminine buildings. The revolution did little to change this. Despite the modification in the study of architecture from art to engineering, the architecture curriculum appeared to have changed little during and directly after the revolution; the centrality of aesthetics remained. Up until the mid 1920s, at the Academy of San Carlos "nineteenth-century eclecticism dominated ...the curriculum" and "student projects involved copying the style of the past".[35] Consequently, architects who came of age during the late porfiriato and early revolutionary years learned to conceptualize buildings based on the visual interpretation of human bodies, the female body in particular.

Hence, the fact that most architects of the postrevolutionary period conceptualized beauty as the desirability of the modern woman and her body was perhaps not surprising. Antonio Muñoz Garcia, an architect who executed several large public works projects in the early 1930s marked by Art Deco, underscored the importance of beautiful forms in fashioning the new, "nude" architecture: "We will undress architecture, but not until we are sure to have found beautiful lines, and beautiful forms so we can show them without offending good judgment and the right intent".[36] Contemporary architecture, he reasoned, had become simplified, "leaving nude the elemental forms". Invoking similar terminology that dominated the pages of entertainment and women's magazines on fashion, dieting, and beauty regimes, he noted:

> Today, in order to undress, a woman first makes sure she has a *buena línea*, and if not she seeks it by making sacrifices. To reach the best aspect of youth and health, she uses lotions and cosmetics, because if her nudity reveals ugliness, it arouses pity, hilarity or repugnance, while showing off beauty produces applause. Ugliness prefers to cover itself at any costs.[37]

Architects like Muñoz conceptualized buildings as female bodies. One could undress them to show their health, their fine lines, and their beauty, or one could torture their natural forms into monstrosities in need of coverage. Younger Mexican architects equally looked for simplification and "honesty" when assessing appropriate styles and building materials: "nothing should be hidden or concealed." Buildings should remain unadorned: "without disguising, covering or changing them, under the pretext of embellishing them".[38] Buildings were like bodies; and like bodies, they demonstrated health, fine lines, and beauty.

Within architectural debates, Art Deco proved a compromise that many Mexican architects could agree on. Named "posthumously" in the 1960s after the 1925 *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Art Deco referred to the style that surfaced between 1910 and 1935 and influenced a vast array of material culture: fashion, arts, jewelry, housewares, architecture, and interior design. While Art Deco's eclecticism appeared to share in the exotic and hedonist legacy of Art Nouveau, Deco artists sought to fashion a new style that would reflect

33. Secretaría de Educación Pública (Mexico), *Boletín de Instrucción Pública*, XXII: 1, 2, 3 (July, August, September 1913), pp. 306-7.
34. Secretaría de Educación Pública (Mexico), *Boletín de Instrucción Pública*, I: 5 (May 10 1903), pp. 95, 97, 92-3, 342, 345.
35. Olsen, *Artifacts*, pp. 22, 25.
36. Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble. *Pláticas sobre arquitectura, 1933*. Cuadernos de Arquitectura, no 1. (México, Conaculta, 2001), p. 60.
37. *Ibid*., pp. 59-60.
38. Olsen, *Artifacts*, pp. 16, 85.

modernity. Rejecting the emphasis on nature and on natural form, Art Deco looked to the modern city of the machine age and was referred to by some as the "skyscraper style". In its imagery and graphics, Art Deco —like the Estridentistas— celebrated mechanical production, speed, and efficiency, fostering collaboration between industry, mass production, and art.[39] Unlike more radical Modernists, however, Deco artists embraced consumerism and rejected leftist idealism. While sharing the sense of an aesthetic Modernism with Functionalism, it clearly lacked its social concerns.[40]

Ultimately, Mexican architects in search of a mestizo modernity believed that Art Deco expressed the aesthetic best suited to reform efforts in modernizing the capital city. Even if it did not singularly dominate the postrevolutionary architectural landscape, Art Deco is thought to have ushered in a "transitional period" in Mexican architecture. In its ready adaptability, Deco architecture lent itself well to the Revolution's penchant for mestizaje and hybridity. Architects in search of a Mestizo modernity believed that the style best expressed a Modernist aesthetic that Mexicans could live with.[41] Moreover, Art Deco proposed a familiar concept: female beauty, and more specifically, the centrality of the modern female form. As such, it offered different and often ideologically divergent architects the familiar concept of generating feminine beauty through the built environment, but provided new, simplified, elongated designs and sparse ornamentation: new ideals of feminine embodiment that, as some architects noted, allowed for "nude" forms.

Colonia Condesa + Camposcape

Deco buildings envisioned by García Muñoz and likeminded architects, let alone Deco neighborhoods, were slow to materialize in Mexico City's postrevolutionary landscape. While some Deco buildings, such as *La Nacional*, had been built in the *centro*, planners of the 1920s and early 1930s were careful not to insert what they deemed to be aesthetically divergent styles into the city's colonial core. Viewing colonial mansions as national monuments, they hoped to safeguard the entire colonial historic district as a veritable museum. Deco projects, however, gathered momentum by the early 1930s as spaces outside the *centro histórico* were set aside for new development. Colonia Condesa —Mexico City's first and arguably only Deco neighborhood— was designed and built as a new middle-class neighborhood in the 1920s and 1930s. In contrast to the *centro*'s weighty relationship with the past, colonia Condesa presented private enterprise with opportunities to look forward and turn profits on the upper- and middle-class demands for modern housing in a truly cosmopolitan setting. Occupying the grounds that had housed the Hipódromo horserace track,[42] the neighborhood was envisioned as an Art Deco neighborhood where an ascending class could live in comfort and beauty. It would be a place where representations of modern women and *chica modernas* exemplified by Deco bodies took center stage.

Named after an eighteenth-century countess, Condesa —contrary to its promise of futurity and fast-paced sensibilities— had its roots in the Porfirian world of

39. Alan Colquhoun, *Modern Architecture/Oxford History of Art*, New York, Oxford University Press, 2002, pp. 141, 13, 16, 18.
40. Paul Greenhalgh, "A Strange Death", Paul Greenhalgh (ed.), *Art Nouveau, 1890-1914*, London, Victory and Albert Museum Publications, 2000, pp. 431-2, 436; Lucy Fischer, *Designing Women: Cinema, Art Deco and the Female Form*, New York City, Columbia University Press, 2003, pp. 11-12.
41. *Pláticas Sobre Arquitectura*, p. x.
42. And, as we learned from the essay by Brian Freeman in this volume, also a car racing track!

entertainment. In December 1901, British businessman and circus proprietor Edward Walter Orrin secured the rights to build a new colonia, Roma, for his *Compañía de Terrenos de la Calzada de Chapultepec, S.A.* Roma, the first truly planned neighborhood in the city, became an upscale neighborhood of stately mansions surrounded by large gardens that housed wealthy Porfirians.[43] A mere year after acquiring the rights to Roma, Orrin and company set out to develop Condesa. Yet, despite this initial success, the company had a relatively short lifespan and was liquidated in 1907, leaving the Condesa to not be fully developed until the 1920s.[44] Even if both colonias originally dated to the turn of the century and were conceptualized as "middle-class" neighborhoods that, according to some urban historians, bore the imprint of Porfirian city planning,[45] Condesa also demonstrated vast differences. Unlike ornate, European-style Roma, the new colonia was modeled on U.S.-style capitalism and featured architectural innovations, such as Javier Státoli's plan of the open-air Deco theater *Teatro Lindbergh*. With its "Art Deco, Moderne and International Style buildings and Anglo-American-inspired garden-city planning",[46] as evidenced by the centrality of the Parque México, Condesa became Mexico's most modern and fashionable neighborhood in the early 1930s.

The development of Condesa —moreover— was firmly interwoven with the political and economic ambitions of the new revolutionary elite. Many of the new *colonias*, of which Condesa was to be the exemplar, were developed by real estate developer José de la Lama. In 1925, de la Lama asked permission from the Ayuntamiento to "divide the lands originally belonging to the Jockey Club in the former Hipódromo de la Condesa", the open land that housed what was left of the dilapidated Porfirian horserace track that had been abandoned fifteen years earlier. The project was to include "30,000 square meters of land for green spaces, and 20,000 square meters for public services, including schools, a church and a market". Initially, de La Lama's proposal for the Condesa was turned down, but in 1924, with a change in the leadership of the Ayuntamiento and "on the eve of more stringent laws that would have placed limits on such a subdivision", the new council approved the Jockey Club deal, after which development commenced.[47] President Plutarco Elías Calles and national powerbrokers of his inner circle were directly involved in building the new neighborhood, in which he appeared to have some financial stake.[48] Condesa's Deco character, moreover, fit with the shift towards a more capitalist and urban Revolution during the Calles administration and throughout the Maximato.[49] Indeed, with its ties to the world of entertainment and leisure, further evidenced by the many Art Deco cinema buildings that sprang up in urban environments around the world, *Deco-tecture* was intimately associated with the capitalist and consumerist "invasion from the North".[50]

The relationships between enterprise, entertainment, and elite, comfortable and healthy living were evidenced in the colonia's built environment. For one, Parque México —envisioned as the heart of the new colonia— informed construction of houses in the new *fraccionamiento*, as Hipódromo-Condesa followed the design

43. Carol McMichael Reese, "The Urban Development of Mexico City", *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*, Arturo Almandoz (ed.), New York, Routledge, 2002, p. 159.
44. Hira Gortari Rabiela and Regina Hernández Franyuti, "Imágenes de la ciudad: Colonias Roma y Condesa", *Boletín Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca*, no. 16 (May 1994), pp. 7, 11. Reese, p. 158
45. Olsen, *Artifacts*, p. 4. Reese, p. 158. Reese dates Roma and Condesa to 1902 as "middle-class" colonias.
46. Reese, p. 160.
47. Olsen, *Artifacts*, pp. 54, 19.
48. "Arturo De Saracho to Calles," in FPECFT-APEC, file 8: Legajo 1/3, Inventario 1474. The former Calles mansion now houses the historical archives of the Fideicomiso Archivos Plutarco Elias Calles y Fernando Torreblanca.
49. José Villagrán García, "Ideas Regentes en la Arquitectura Actual," *Arquitectura/México* (December 1954), p. 195, quoted in Patrice Elizabeth Olson, "Issues of National Identity: Obregon, Calles and Nationalist Architecture 1920 – 1930", Paper, Conference of Latin American Studies Association, 1997.
50. Olsen, *Artifacts*, pp. 35, 67.
51. First known as Parque General San Martín.
52. Olsen, *Artifacts*, p. 54.

and example of its principal park.[51] Engineer José Luis Cuevas set aside 67,000 square meters to construct the park and Lindbergh theater, named after the famous aviator who had graced Mexico with a visit earlier that year.[52] With its combination of beauty and a focus on the "modern lines" of contemporary architecture, officials of the Department of Public Works believed the park equaled, if not surpassed, the illustrious Alameda Park in the city center and the enormous Chapultepec Park on the city's west side. Unlike Chapultepec and Alameda, however, the Parque México included modern amenities in public space that were meant to instruct visitors. On the smaller end of the park, cut in two by Michoacán Street, the city placed a radio tower that also functioned as a clock surrounded by a small plaza with benches for the radio listeners. Instead of commercial radio, public receivers such as those in Parque México aired governmental programs created by the Department of Education.[53] Moreover, designed to function as a near utopic *campo-like* pastoral, with a waterfall, lush foliage, an abundance of trees and variety of plants, it provided the shade and tranquility that the other large parks lacked.[54] Parque México's meandering paths, quiet demeanor, and echoes of an idealized campo as embodied by the grand *indigena* statue greeting the visitor at its entrance, were infused with postrevolutionary discursive assemblages of artistic and indigenista *camposcape*, reminding urbanites of the proper demarcations of revolutionary *mexicanidad* in the modernizing city. As such, it was part of a larger project on the part of the revolutionary state to promote sports, outdoor recreation, and the idea that healthy minds reside in healthy bodies.[55] Condesa's modern cosmopolitan living appears in keeping with Le Corbusier's notion that "work and domestic life take place in high-rise structures, cultivation of the spirit and body takes place in the parkland".[56]

Condesa's inception inadvertently echoed architectural debates that intertwined women and urban space, health, and urban reform, and most of all, bodies and buildings. The park's unique, large open-air *Teatro Lindbergh* was built as a place of education as well as entertainment. Positioned by large pond and fronted by a fountain, it was thought to hold 300 artists and about 8,000 spectators, 7,000 in front of the stage and another 1,000 under the two large, curving pergolas that —above and beyond their function of framing the theater space— were equally designed as an area to serve as theater boxes.[57] *Teatro Lindbergh* was part of a wave of national and revolutionary theaters designed to educate the lower classes through entertainment. But here in the upscale Condesa —with its emphasis on bourgeois modernity, luxury, and refinement— proletarian theater seemed out of place. Little is known of the type of performances that were scheduled at the open-air venue, but records of one concert in April of 1934 indicate that a group of 250 inmates of the *Casa de Orientación* performed a *mis-en-scene* set to music entitled *Fuerza Campesina* to teach urban audiences about Emiliano Zapata's struggle for land on behalf of the "great masses of rural workers".[58]

While women of the popular classes performed working-class functions in Teatro Lindbergh, the *colonia*'s residents preferred more upscale amusements. Both Roma and the nascent Condesa had traditionally been dominated by bullfighting, along with the aforementioned Jockey Club's horse-racetrack. The new colonia counted the elegant *Cine Balmori* on Jalisco street (later the avenida Álvaro

53. Departamento del Distrito Federal (México), *Boletín de Obras Públicas*, (México, D.F., [s.n.] July 1930), pp. 20-21.
54. *Boletín de Obras Públicas* (July 1930), pp. 18-19; See also Ayuntamiento de Ciudad de México (Mexico), *Informe de H. Ayuntamiento* (México, D.F.: [s.n.] 1926), pp. 192, 68.
55. Salvador Novo, "Que hacer los domingos", *Nuestra Ciudad* (August 1930), pp. 6-7.
56. Lewis Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, San Diego, Harcourt, 1961, p. 325.
57. After visiting the park and theater, this seems like a high estimate.
58. The *Casa de Orientación*, a correctional facility, provided delinquent young women with training as seamstresses to set them on a course towards an honest life. Distrito Federal (Mexico), *Informe Presidencial Y Memoria Del Departamento Del Distrito Federal* (México, D.F.: [s.n.], 1934).
59. Michael Johns, *The City of Mexico in the Age of Díaz*, Austin, University of Texas Press, 1997.
86. Rabiela and Franyuti, p. 21.

Obregón) and adjacent Café Globo, restaurants such as Eréndira and Donají, and the Parían, where housewives would shop so as to avoid the crowded, lower-class markets in the center.[59] Moreover, the *colonia*'s modernity, Art Deco architecture, and its penchant for spectacle came to be associated with women of the city's entertainment industry as the most visible element of the ascendant capitalist class with close ties to the national levels of politics. José Vasconcelos's *El banquete de Palacio* invoked the theater diva María Conesa in recounting the history of "la Condesa".[60] In the story, Conesa —now baptized Condesa— was stand-in for the newly built neighborhood during the Calles years. The star herself lived in Roma, not far from the new colonia, with a high-level Callista administrator. Cronista Cube Bonifant equally linked modern, fashionable girls with the colonia.[61]

Ultimately, Condesa became a showcase of new middle-class wealth and tastes built by the revolutionary elite and provided an "image of modernity, prosperity and a renewed sense of nationalism" for middle-class Mexicans. Young, elegant people considered themselves lucky if they could move to the Hipódromo Condesa. Renowned painter Pedro Friedeberg, who lived on Condesa's calle Amsterdam in the late 1930s and early 1940s as a child, described the family apartment as modern and "enormous", with gigantic interior patios and concrete fountains tiled with serpent motifs and "geometric, Aztecoid forms that were part of the architectural style used in colonia Condesa-Hipodromo".[62] Its park earned lavish praise from other landscape architects for being an "elegant and ultra-modern corner of the capital", Indeed, visitors were reassured that "travelling" through the Parque México was an exercise in revolutionary modernity. Much of the celebration of Condesa's success hinged on its reputation as a purely Art Deco neighborhood, that was, as Patrice Olsen notes, "without a doubt, one of the most clear and vivid examples of the important aesthetic resources displayed by Deco",[63] and, I would add, demonstrated the links between *camposcape*, modernity, and sultry women; a space where the Deco bodies could be in place.

Conclusion

Despite its slow start and persistent detractors, the Deco aesthetic spread throughout the city throughout the 1930s. Its "characteristic abstract, streamlined forms, curved corners, and stylized plant, animal and human forms" reverberated in the newly constructed banks, schools, hospitals, theaters, and markets, as well as in street ornamentations such as fountains, lampposts, and planters. Hence, while Mexico City never became a full-fledged "Deco City," its influence was felt broadly and widely, especially for a revolutionary leadership that favored colonial and neo-colonial styles as part of constructing a national identity. The *camposcape* of Parque México, blending Deco design with pastoral Mexicanidad, accommodated the futuristic visions of architects and planners in their search for urban utopias. Even if Mexico City did not become a vertical Deco City such as Chicago or New York, architects conceptualized buildings as Deco bodies, testifying to the power and contradictions of gender "cosmopolitics", the legacy of female space, and the links between modernism and female sexuality in the construction of cosmopolitan modernity.

60. Excerpts from *El banquete de Palacio* by José Vasconcelos, quoted in Emmanuel Carballo and José Luis Martínez, *Págines sobre la Ciudad de México, 1469– 1987*, México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988, p. 223.
61. Cube Bonifant, "En la colonia Roma", *El Universal* (14 de septiembre, 1928), primera sección, p. 3.
62. Reese, p. 160; Salvador Novo, *Nuestra ciudad mía* quoted in Carballo and Martínez, p. 280; Pedro Friedeberg, *De Vacaciones por la vida: memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg* (relatadas a José Miguel Cervantes), México, Trilce Ediciones/CONACULTA, 2010-2011, pp. 35-36.
63. Olsen, *Artifacts*, p. 54.

The conceptualization of the city as female space and the likening of Deco bodies to modern buildings personalized and eroticized the new architectural forms associated with global modernity, such as the planning and building of the upscale, middle-class Art Deco colonia Condesa. Art Deco, especially its ideological blueprint of the female Deco body seemed able to elide the tensions in revolutionary leaders' urban reform agenda that expressed itself in the capital's cityscape. Seen as a transitional phase when architects searched for a national style befitting a true revolutionary Mexican identity, Deco came to occupy an important place in Mexican architecture of the 1920s and 1930s. In its celebration of hybridity and adaptability to local motifs, *Deco-tecture* was able to communicate transnational modernity while incorporating nationalist and indigenist emblems and designs. *Colonia* Condesa's demonstrated that metropolitan modernity of the Roaring Twenties could be framed within the ideals of the Revolution and still assume a distinct Mexican national flavor.[64]

Art Deco, moreover, offered Mexican architects the familiar concept of generating beauty based on female bodies, even if this now meant the new, simplified, and "nude" elongated forms. The feminine "fine lines" of new buildings that Art Deco offered did not resemble just any female body, rather it was the bare, slim physique of the Deco body, tied not to the domestic sphere, but rather to the world of entertainment. Architects looked to the Deco bodies of modernity to build beautiful, healthy, and desirable structures befitting their visions for cosmopolitanism. Antonio Muñoz García and Silvano Palafox used Art Deco to underscore the importance of female corporeality in fashioning a new architecture. Much in the same way that cinema promoted desirable Deco bodies in the name of tasteful entertainment, and Estredentistas such as Argueles Vela drew on a gendered iconography where *chica moderna* embodied the modern city, architects likened buildings to fine lines of beautiful female bodies and placed architectural visions within the context of female theatrical performance. Embodied in new female forms as well as the built environment, *capitalinos* learned to conceptualize the appearance of their city as a particular feminine form of the future.

64. Unlike the adjacent Zona Rosa, Condesa's streets bore the names of Mexican states and its restaurants specialized in regional Mexican cuisine that demonstrated a new pride in *lo mexicano*.

III EL IMAGINARIO DE LA CIUDAD ESTRIDENTISTA

Utopía y experimentación científica en el zoológico de Chapultepec

Jorge Quintana Navarrete

Los parques zoológicos son instituciones que se desarrollaron íntimamente vinculadas a la investigación científica y a la ciudad moderna. Si bien habían existido colecciones de animales salvajes en cautiverio desde la antigüedad, los zoológicos tal como los conocemos surgieron a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX en metrópolis europeas como París, Berlín o Londres y más tarde en urbes como Nueva York o Buenos Aires. A diferencia de las antiguas colecciones de animales llamadas "casas de fieras", las cuales se presentaban como emblemas del poder político de los gobernantes que las poseían, los zoológicos modernos son instituciones abiertas al público que tienen los propósitos de generar investigación científica relacionada con el mundo animal, además de educar y entretener a las masas que se toman un descanso del vertiginoso ritmo de vida en las metrópolis. Mientras que las antiguas "casas de fieras" representaban el orgullo exclusivo de los emperadores o tlatoanis que las mantenían, los parques zoológicos llegaron a convertirse a partir del siglo XIX en símbolos del progreso científico y cultural de una ciudad, hasta tal punto que se formuló la idea —todavía vigente en la actualidad— de que la grandeza de una urbe se puede medir por la calidad de su parque zoológico. Si toda gran ciudad debe contar con un gran zoológico, entonces desde la perspectiva de las élites ilustradas, la Ciudad de México no podía quedarse rezagada y debía fundar su propio parque.[1]

Los primeros intentos de lograr este propósito se realizaron en las últimas décadas del porfiriato, cuando se reunieron y exhibieron ejemplares de animales salvajes en el bosque de Chapultepec. El proyecto encontró dificultades importantes, incluyendo la incapacidad de obtener animales exóticos y mantenerlos en condiciones óptimas, por lo que antes del inicio de la Revolución mexicana las precarias instalaciones habían dejado de exhibir animales.[2] La idea de fundar un zoológico a la altura de los mejores parques extranjeros renació a principios de la década de 1920, en el contexto de efervescencia cultural animado por el gobierno de Álvaro Obregón. Por iniciativa del biólogo Alfonso L. Herrera, quien entonces se

1. Para una historia de los parques zoológicos modernos, ver Nigel Rothfels, *Savages and Beasts. The Birth of the Modern Zoo*, Baltimore, John Hopkins UP, 2002 y Elizabeth Hanson, *Animal Attractions. Nature on Display in American Zoos*, Princeton, Princeton UP, 2002.
2. Regina Horta Duarte, "'El zoológico del porvenir': narrativas y memorias de nación sobre el Zoológico de Chapultepec, Ciudad de México, siglo XX", *Historia Crítica*, núm. 72, (2019), pp. 97-102.

desempeñaba como titular de la Dirección de Estudios Biológicos, el 6 de julio de 1923 se estableció la primera piedra del parque zoológico en el sitio dentro del bosque de Chapultepec que mantiene hasta el día de hoy. En la ceremonia de inauguración, el biólogo José A. Durán, quien fungiría como el primer director del zoológico, dio un discurso en el que se refirió a la naciente institución como un "templo dedicado al progreso y al adelanto"[3] y afirmó que "(Los) Parques Zoológicos tienen hoy día un gran papel y no hay país del mundo, que se considere de cierta importancia, que no tenga el suyo".[4] Guiado por los objetivos de investigación científica, recreación y educación del pueblo, el zoológico de Chapultepec se formuló como un proyecto que, al igual que otras iniciativas oficiales de la época como la campaña de alfabetización de Vasconcelos, manifestaba un evidente impulso transformador e incluso utópico.

En este artículo me interesa explorar dos sentidos en que el zoológico fundado por Alfonso L. Herrera desplegó el ánimo utópico que caracterizaba los años veinte en México. En primer lugar, analizaré cómo el zoológico buscaba crear un microcosmos de la diversidad natural de la nación para el disfrute e ilustración de los habitantes de la Ciudad de México. Al intentar reunir las más diversas especies animales de regiones distantes del país, el zoológico aspiraba proyectar la imagen del Estado posrevolucionario como una entidad encargada de conocer, controlar y optimizar los recursos naturales a lo largo del territorio nacional. En segundo lugar, examinaré un proyecto radical de experimentación científica ideado por el propio Herrera en el zoológico de Chapultepec. Se trata del plan para inseminar artificialmente a un ejemplar de chimpancé hembra con el semen de un ser humano para producir un híbrido con características mezcladas de ambas especies. Herrera atribuía una relevancia trascendental a este proyecto porque demostraría las tesis evolucionistas que él defendía y haría avanzar la investigación biológica a nuevos territorios. Si bien Herrera nunca pudo ejecutar este plan, el proyecto de hibridación revela las aspiraciones utópicas que orientaban la investigación científica en el zoológico de Chapultepec durante sus primeros años de fundación.

Microcosmos de la nación

Más allá de sus intenciones explícitas, los parques zoológicos modernos nunca han perdido el carácter de símbolo político que caracterizaba a las antiguas "casas de fieras". Por ejemplo, como ha estudiado la historiadora Harriet Ritvo, el zoológico de Regent's Park en Londres se fundó en 1828 como una forma en que el imperio británico exhibía de manera figurativa sus extensas redes de dominación y control.[5] El hecho de capturar animales salvajes en regiones distantes del mundo, trasladarlos a Europa y aclimatarlos en un ecosistema ajeno, además de clasificar y estudiar estas especies animales de acuerdo a los criterios científicos más avanzados de la época, representaba en sí mismo una demostración explícita de la extensión y poderío del imperio británico. Los animales exóticos exhibidos, la mayoría proveniente de colonias británicas en Africa y Asia, se convirtieron

3. José Durán, "La primera piedra del parque zoológico", *Boletín de la Sociedad de Estudios Biológicos*, tomo I, núm. 3 (junio de 1923), p. 50.
4. *Ibid*., p. 49.
5. Harriet Ritvo, *The Animal Estate. The English and Other Creatures in the Victorian Age*, Cambridge MA, Harvard UP, 1987, pp. 206-232.

entonces en un símbolo vívido de la hegemonía política, económica e incluso epistemológica que se ejercía sobre territorios remotos, sus recursos naturales y sus habitantes humanos y no humanos.

De manera análoga, en el México posrevolucionario la fundación del zoológico de Chapultepec se inscribía dentro de las coordenadas políticas establecidas durante el gobierno de Obregón. El descentramiento político, cultural e incluso geográfico que implicó el conflicto revolucionario tuvo como consecuencia la necesidad de reapropiarse y reimaginar la amplia variedad y dimensión del territorio nacional. La Revolución reveló y puso a la vista de todos, una diversidad de realidades culturales e históricas que habían permanecido silenciadas bajo el orden hegemónico del Porfiriato. En este sentido, según ha argumentado Horacio Legrás, las políticas públicas del gobierno de Obregón estaban encaminadas a llegar hasta las regiones más aisladas del país para conocer y, al mismo tiempo, transformar esas realidades silenciadas que ahora tomaban un lugar preponderante en el escenario público.[6] En este contexto deben entenderse importantes iniciativas de la época como las misiones culturales de Vasconcelos, las cuales se fundamentaban en la idea de que el gobierno revolucionario debía tener un contacto directo con todas las comunidades, incluyendo de manera especial las regiones más retiradas e incomunicadas. De manera similar, otras iniciativas buscaban reconocer y celebrar la amplia gama de manifestaciones culturales de las distintas comunidades indígenas del país. Tal es el caso de la *Exposición de Artes Populares* de 1921, curada por Jorge Enciso, Roberto Montenegro y el Dr. Atl, quienes se propusieron hacer un inventario y afirmar la calidad artística de los artefactos creados por comunidades indígenas a lo largo del territorio.

La fundación del zoológico de Chapultepec participaba en este afán de reconocer y tener un contacto directo con las realidades más distantes e ignoradas del territorio nacional. Así como la *Exposición de Artes Populares* puso a la vista de los habitantes de la metrópolis la diversidad de artefactos artísticos indígenas, el zoológico de Chapultepec buscaba mostrar a las masas urbanas la variedad de especies animales que habitaban el país. En otras palabras, el zoológico aspiraba a tomar la diversidad de regiones, ecosistemas y especies animales del territorio nacional y condensarla en una versión coherente y reducida en la Ciudad de México. El espacio urbano de la capital, como centro político y simbólico del país, debía no solamente reflejar simbólicamente la totalidad del territorio nacional, sino incluso exhibir físicamente ejemplares vivos (animales) pertenecientes a regiones remotas. De esta manera, si bien su intención explícita era la educación sobre los aspectos zoológicos de los animales, en un sentido más amplio el zoológico cumplía la función de educar al público sobre la necesidad de conocer las riquezas naturales de la nación y fomentar su explotación eficiente en la industria, la agricultura, etc. Así como el imperio británico utilizó el zoológico de Regent's Park como un emblema político, se puede decir que el gobierno de Obregón empleó el zoológico de Chapultepec para crear la imagen de un Estado que tenía la capacidad de generar un conocimiento exhaustivo de los recursos naturales y favorecer su aprovechamiento económico.

En este sentido, la fundación del zoológico estaba vinculada a otros proyectos impulsados por la Dirección de Estudios Biológicos, en particular las comisiones

6. Horacio Legrás, *Culture and Revolution. Violence, Memory and the Making of Modern*, Mexico, Austin, University of Texas, 2015, pp. 23-50.

científicas que se organizaron para estudiar áreas geográficas inexploradas y hacer un inventario de sus recursos naturales. Por ejemplo, en 1922 la Dirección de Estudios Biológicos comisionó una exploración a cargo de José María Gallegos en la Isla de Guadalupe, Baja California. Gallegos escribió más tarde un reporte minucioso cuyas conclusiones revelan las grandes aspiraciones que se atribuían a estas iniciativas de exploración:

> Hasta hace poco tiempo, la península había permanecido oscurecida, creyéndola tierra inhospitalaria, insignificante y sin porvenir. Exploradores de otros países en cambio habían hecho expediciones llegando a conocer el territorio antes que nosotros... Y entre tanto, la mayor parte de los mexicanos la han mirado con indiferencia y abandono. Y bien; los esfuerzos de la Dirección de Estudios Biológicos al secundar el patriótico afán para lograr el conocimiento de las riquezas naturales de nuestro territorio, presta un positivo servicio; porque conocer el territorio nacional, cruzar todos sus rincones, proteger sus riquezas y aprovecharlas debidamente, es obra de patriotismo y obra de progreso.[7]

A menudo, estas comisiones de exploración capturaban ejemplares de especies animales poco estudiadas para trasladarlos al zoológico de Chapultepec. En esta ocasión, el grupo liderado por Gallegos estudió detenidamente la población de elefantes marinos endémicos de esta isla y capturó un ejemplar joven que después fue transportado al zoológico (Figs. 1 y 2). Según la perspectiva del gobierno de Obregón, no era suficiente estudiar y tomar fotografías de estos animales, sino que también era indispensable que los habitantes de la capital tuvieran un contacto directo y cercano con estas realidades lejanas que formaban parte de un México desconocido. De este modo, las comisiones exploradoras y el zoológico de Chapultepec funcionaban de manera conjunta para proporcionar una imagen viva del patrimonio natural en medio de la urbe moderna.

Al mismo tiempo, además de reunir especies de distintas regiones del país, el zoológico se dio a la tarea de establecer relaciones con organizaciones científicas extranjeras con el objetivo de intercambiar animales y adquirir de este modo especies no nativas del territorio nacional. El intercambio de animales cumplía el doble propósito de divulgar las riquezas naturales de México en otros países, al mismo tiempo que mostraba la imagen de un gobierno interesado en el progreso científico y material. De esta manera se enriqueció la colección del zoológico con especies

Figs. 1 y 2
José María Gallegos, "La Baja California. Relieve y aspecto de la parte norte de la península", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, tomo X, núm. 1 (enero y febrero de 1923), pp. 269-324

7. José María Gallegos, "La Baja California. Relieve y aspecto de la parte norte de la península", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, tomo X, núm. 1 (enero y febrero de 1923), p. 323.

animales exóticas como bisontes, leones o chimpancés que resultaban especialmente atractivas para las masas urbanas. Además de brindar recreación y entretenimiento, estas especies exóticas ofrecían también la oportunidad de realizar insólitos experimentos científicos.

Humanos y chimpancés

Entre las especies exóticas que llegaron al zoológico de Chapultepec, los chimpancés fueron indudablemente una de las más populares y memorables de acuerdo con los testimonios de la época. Según afirma el fundador Alfonso L. Herrera: "Pedí un chimpancé, que nunca se había visto en México y hacía la delicia de los curiosos, demostrando su gran inteligencia y comiendo en una mesita, con cubiertos, como un niño".[8] Este tipo de espectáculos con animales era común en los zoológicos del siglo XIX y de principios del XX, y demuestra la cercanía entre los primeros parques zoológicos modernos y los espectáculos circenses que recorrían el continente europeo desde la temprana modernidad. Para cumplir con sus aspiraciones educativas y científicas, los encargados de los zoológicos modernos entendieron que debían "competir" por la atención del público con otros espectáculos tradicionales que involucraban animales, como los circos. Es por eso que los zoológicos adoptaron la idea de montar exhibiciones o "funciones" con sus animales, además de organizar actividades (como alimentar o cabalgar ciertos animales) que garantizaban la atención y el entretenimiento de la audiencia (Fig. 3).

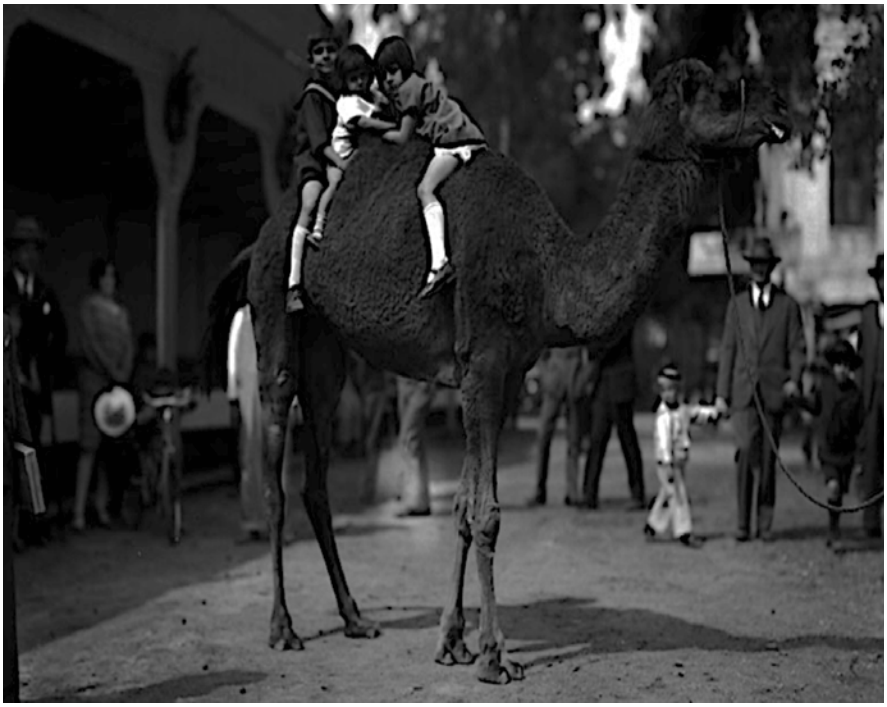


Fig. 3.
Agustín V. Casasola, Niños sobre un camello en el Zoológico de Chapultepec, 1925, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH-MEX. Inv. 2446

8. Alfonso L. Herrera, "Mi labor revolucionaria en la enseñanza", *Crisol. Revista Mensual*, vol. 7, núm. 13 (enero de 1935), p. 57.

Una foto atribuida a Casasola captura el estusiasmo y admiración del público compuesto por niños y adultos ante el espectáculo del chimpancé comiendo con cubiertos (Fig. 4). En definitiva, este espectáculo causaba asombro e interés porque borraba las fronteras (usualmente pensadas como indiscutibles) entre lo animal y lo humano: he aquí un animal que sorprendentemente actúa como ser humano sin llegar a serlo. En otras palabras, un chimpancé que ha adoptado costumbres propiamente humanas es una invitación a poner en duda las expectativas establecidas del público. En los zoológicos, el límite jerárquico entre los humanos y los animales está en todo momento en exhibición: cuando un espectador observa a un animal salvaje y peligroso como un león que ha sido reducido a una jaula o un pequeño hábitat en medio de la ciudad, ese espectador inconscientemente reafirma la jerarquía en términos de poder y razón que históricamente se ha establecido entre los seres humanos y el mundo animal. Sin embargo, en el espectáculo del chimpancé comiendo con cubiertos, esa jerarquía entre lo humano y lo animal momentáneamente se pone en duda para el esparcimiento de los espectadores. Se trata de una breve subversión (una especie de "mundo al revés" carnavalesco) que sugiere que quizás la supuesta superioridad humana no es incuestionable, aunque sea por un momento efímero.

De igual modo, la composición de esta fotografía de Casasola enfatiza también la cuestión de los límites trastocados. La lente de la cámara se ubica a un lado del niño y el chimpancé, y enfoca a los espectadores que están justo enfrente, detrás de la reja. De esta manera, la fotografía adopta la perspectiva del chimpancé y crea la ilusión de que el público es el que en realidad está enjaulado, como si para la cámara fotográfica el verdadero espectáculo fueran los asistentes al zoológico y no el primate comiendo con cubiertos. La fotografía nos invita a *mirar la mirada* de los espectadores, es decir, nos invita a reflexionar sobre cómo la perspectiva o

Fig. 4.
Agustín V. Casasola, Primate come con cubiertos en un espectáculo del Zoológico de Chapultepec, *ca*. 1929, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH-MEX. Inv. 24626

el modo de mirar encuadra nuestro entendimiento sobre las diferencias entre los humanos y los animales. De algún modo, la fotografía reproduce la sensación de extrañeza o desfamiliarización que podían haber sentido los asistentes al zoológico al ver a un chimpancé actuando como ser humano, pero en esta ocasión nosotros sentimos extrañeza al ver que se han invertido los roles y el público se ha convertido en espectáculo y objeto de reflexión. Así la composición de la fotografía difumina las barreras establecidas entre el espectador y el espectáculo, entre el sujeto y el objeto de observación, y por extensión entre lo humano y lo animal.

Ahora bien, la idea de romper las fronteras entre animales y humanos también orientaba los planes de experimentación con primates impulsados por Herrera en el zoológico de Chapultepec. El fundador de la institución había sido el introductor en México de las ideas darwinistas y de la biología como disciplina moderna a finales del siglo XIX y principios del XX.[9] Herrera también había dedicado su carrera a la experimentación científica en el laboratorio, en particular alrededor de lo que llamó la plasmogenia, una ciencia diseñada para comprobar experimentalmente el origen primigenio de la vida en el planeta, a partir de elementos inorgánicos.[10] Así pues, Herrera buscaba combinar su afán experimental y sus ideas darwinistas en el proyecto de crear un híbrido biológico entre humanos y chimpancés. Herrera imaginaba una relación íntima entre este experimento y los objetivos educativos del zoológico: así como el espectáculo del chimpancé comiendo con cubiertos revelaba a los espectadores la cercanía biológica entre animales y humanos, el experimento de hibridación investigaría el mismo tema en el terreno de la ciencia experimental. De hecho, la primera mención del experimento de hibridación parece surgir como consecuencia de haber sido testigo de un espectáculo con primates. En 1921, en un informe escrito después de un viaje a Estados Unidos para observar los parques zoológicos, Herrera sentencia que:

> (En el zoológico de Missouri) El chimpancé se queja y encoleriza como un niño; el orangután tiene una mirada profunda y recelosa; hace ejercicios militares; anda en velocípedo; levanta y coloca en su posición natural un banco de madera; entiende muchas palabras inglesas, y obedece exactamente el mando de su vigilante... Tanto en este parque como en otros de los Estados Unidos, especialmente en el de Nueva York, se debería intentar la formación de híbridos entre estos antropoides y el hombre, por el procedimiento de la impregnación artificial, pues en caso de obtenerlos, presentarían interesantísimos caracteres mixtos, humanos y simianos, y su estudio haría avanzar notablemente las ciencias biológicas.[11]

Más tarde, en 1933, Herrera publica en España un folleto titulado *El híbrido del hombre y el mono*, en el que describe minuciosamente la viabilidad científica y el método a seguir, así como los intentos ya realizados y los posibles resultados de este experimento de hibridación. Después de mencionar ejemplos de híbridos obtenidos tanto en el reino vegetal como en el animal, Herrera relata cómo el proyecto de producir un híbrido humano por medio de impregnación artificial ha tenido partidarios convencidos en Estados Unidos y en la Unión Soviética. En particular, Herrera describe las tentativas del doctor soviético Ellie Ivanoff, uno de los primeros practicantes de la impregnación artificial con especies animales, quien transportó primates a la región más templada de la Unión Soviética en donde pretendía realizar ensayos de hibridación humana. A diferencia de la Unión Soviética, cuyo medio ambiente impedía la aclimatación de los primates, Herrera pensaba que el zoológico de Chapultepec ofrecía el clima ideal y las circunstancias

9. Ismael Ledesma-Mateos, *De Balderas a la Casa del Lago: la institucionalización de la biología en México*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, pp. 118-129.
10. Antonio Lazcano, "What Is Life? A Brief Historial Overview", *Chemistry and Biodiversity*, núm. 5 (2008): pp. 5-6. Sobre la plasmogenia y sus aspiraciones utópicas ver Jorge Quintana Navarrete, "Biopolítica y vida inorgánica: la plasmogenia de Alfonso Herrera", *Revista Hispánica Moderna*, 72.1 (2019), pp. 79-95.
11. Alfonso L. Herrera, "Informe acerca de un viaje de estudio a los Estados Unidos del Norte", *Boletín Oficial de la Secretaría de Agricultura y Fomento*, tomo VIII (enero a abril de 1923), p. 271.

favorables para mantener en buenas condiciones a estos animales y realizar experimentación científica. La hibridación del mono y el humano colocaría a México en la vanguardia de la investigación biológica en el mundo, pues como dice Herrera:

...en el caso de lograrse, (el experimento) deberá ser ampliamente conocido y divulgado por la prensa, tomándose fotografías y radiografías, haciéndose el estudio del híbrido y su madre y padre, con todo el cuidado que sea posible, antes de la impregnación y desde que se inicie la gestación, para lo cual se necesitará el concurso de veterinarios, antropólogos, zoológos, biólogos, parteros, etc.[12]

Así pues, según Herrera, se trataba de un experimento con implicaciones cruciales en una variedad de campos de conocimiento, ya que podría "esclarecer importantes problemas de biología, de sociología, de sueroterapia y de filosofía" además de "aumentar los hechos en que descansa el grandioso edificio de la unidad de la Naturaleza y de la vida".[13] En otras palabras, el experimento de hibridación comprobaría el vínculo biológico entre animales y humanos y, por extensión, revelaría la unidad fundamental de la vida desde la célula primordial hasta los animales más complejos.

Consideraciones finales

La fundación del zoológico de Chapultepec es una iniciativa que se enmarca en el ambiente de efervescencia utópica y popular que predominaba en la Ciudad de México en la década de 1920. Como todas las grandes urbes del mundo occidental, la capital de México contaría ahora con una institución zoológica dedicada al entretenimiento y educación de las masas, así como a la investigación científica innovadora. El público capitalino podría tener un acercamiento directo con especies animales de regiones distantes del país, como si al entrar al zoológico encontrara una versión en miniatura y perfectamente organizada del patrimonio natural de la nación entera. Las masas podrían gozar un momento de recreación al montar ciertos animales o disfrutar de exhibiciones al estilo circense, al mismo tiempo que se imbuían espontáneamente de la misión gubernamental de conocer y controlar los vastos recursos naturales del país. En particular, la exhibición del chimpancé que come con cubiertos es significativa porque condensa los propósitos de recreación, educación e investigación que guiaban al zoológico. Esta función no sólo proporcionaba diversión a las masas, sino que también ponía al descubierto el parentesco biológico de humanos y primates y permitía la posibilidad de comprobar ese parentesco de manera experimental. Aun cuando el experimento de hibridación nunca se llevó a cabo, el plan de Herrera revela el horizonte de expectativas utópicas que se adjudicaba a la experimentación científica en el zoológico. Hoy en día, cerca de cien años desde su fundación, el zoológico de Chapultepec ha transformado su infraestructura y ha cambiado algunos de sus objetivos (para orientarlos a la conservación de especies en peligro de extinción, por ejemplo), pero sigue constituyendo una experiencia central de lo que significa vivir en la Ciudad de México.

12. Alfonso L Herrera, *El híbrido del hombre y el mono*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1933, p. 33.
13. *Ibid*., p. 34.

Veladas formas de afeminamiento. Ciudad, cuerpo y vanguardia en la obra del joven Salvador Novo

Jairo Hoyos Galvis

Nada de ellos resta que algunos graves retratos deformes.
Salvador Novo, "Manuscrito de un hombre colonial"[1]

Manuel Rodríguez Lozano retrata en 1924 a Salvador Novo en el interior de un automóvil, creando una de las imágenes más estudiadas, icónicas y reconocibles del autor (Fig. 1).[2] Para Olivier Debroise, este óleo sobre cartón proyecta una representación de la psicología del joven escritor. Alejándose de una imagen realista, la desproporcionada figura de Novo insinúa una correspondencia entre el autor y la excéntrica perspectiva en plano elevado de la Ciudad de México que se aprecia en el fondo del cuadro: "El paisaje que aparece tras la ventanilla del coche traduce iconográficamente los temas literarios urbanos de Novo".[3] Mientras que Debroise destacó una conexión con lo literario, José Alberto Castro reforzó el vínculo entre la ciudad y Novo a partir de lo biográfico: "[Rodríguez Lozano pinta] a Novo rumbo al ligue. La lectura de ese cuadro es muy sencilla: Novo va a la Alameda, el lugar de los ligues furtivos".[4] Sin embargo, el joven escritor no aprecia la ciudad desde la acera —un espacio exterior—, sino desde la cabida del coche— un espacio interior. Desde el automóvil, como desde la azotea en Brasil 42,[5] el cuerpo afeminado de Novo experimenta la ciudad en un espacio velado, un intersticio, un umbral entre lo público y lo privado. En este ensayo, analizo esta exposición velada del cuerpo afeminado en la ciudad a través de una lectura comparada entre la primera versión de su afamado relato *El joven*, intitulada "¡Qué México! Novela en que no pasa nada" (1923), y un cuento que ha permanecido incólume a las lecturas de la crítica literaria, titulado "Manuscrito de un hombre colonial" (1924). Cabe resaltar que ambos textos fueron publicados meses después del presunto desencuentro que involucró a aquel pedazo de algodón iodado que cayó al suelo del despacho de Pedro Henríquez Ureña.[6] La comparación entre ambos textos en la producción temprana del escritor no sólo permite trazar la exclusión del cuerpo afeminado del espacio público, sino también examinar cómo Salvador Novo comenzó a configurar una expresión artística para que este cuerpo habite el espacio estético de la Ciudad de México a principios del siglo xx.

1. Salvador Novo, "Manuscrito de un hombre colonial", en *Viajes y ensayos II, crónicas y artículos periodísticos*, México, Fondo de Cultura Económico, 1999, p. 47.
2. Rubén Gallo. "Taxi", en *Freud's Mexico: Into the Wilds of Psychoanalysis*, Cambridge/MIT, 2010, pp. 53-55; Adriana González Mateos, "El fifí y su chofer: control social, homosexualidad y clase en un periódico del México posrevolucionario", *Signos Literarios* (México), vol.1, núm. 2 (julio-diciembre 2005), p. 104; Meritxell Hernando Marsal, "Retrato de Salvador Novo", *Revista Literatura Mexicana* (México), vol. XVII, núm. 1 (2004), pp. 223-224; Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Era, 2000, p. 47; Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984, pp. 70-71; Héctor Domínguez Ruvalcaba. *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*, México, CIESAS, 2014, p. 47; Valeria Luiselli, *Translation Spaces: Mexico City in the International Modernist Circuit*, Columbia University, Columbia Academic Commons, pp. 149-50; entre otros.
3. Olivier Debroise, *op.cit*, p. 70.
4. Víctor Rodríguez Rangel, "Salvador Novo", *Periódico MUNAL* (México) (15 de enero de 2013), p. 17.
5. Valeria Luiselli, *op.cit*., pp. 148-150.
6. Salvador Novo, *La estatua de sal*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 116.

M. Rodriguez
Lozano
'52

Fig. 1.
Manuel Rodríguez Lozano, *Retrato de Salvador Novo*, 1924, Oleo sobre cartón, Colección Museo Nacional de Arte, INBAL

En septiembre de 1923, "¡Qué México! Novela en que no pasa nada" se publicó como parte de la sección "Kodak" en la revista *La Falange*.[7] Desde la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos —quien en ese momento sostenía una feroz enemistad con Henríquez Ureña— financió la publicación de la revista editada por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano. Junto con la crónica de su viaje a Hawaii, *Return Ticket* (1928), esta breve narración fue uno de los más relevantes escritos de la producción temprana en prosa de Novo, siendo estudiado por Pedro Ángel Palou, Rosa García Gutiérrez, Salvador Oropesa y Merlin Forster, entre otros.

No obstante, ahora enfatizo un aspecto que ha sido comentado, pero insuficientemente abordado en los estudios que han examinado el relato: el tedio que el joven protagonista siente al recorrer esa moderna ciudad en la que él, en sus propias palabras: "Todo lo conocía". A pesar de que "su ciudad le era un libro abierto [por] segunda vez, en el que reparaba hoy más, en el que no se había fijado mucho antes",[8] el anónimo narrador no sólo abre, sino que también cierra su trayecto en un estado de reposo, en un lugar aparentemente alejado del ruido y del caos de la ciudad, el cual se asemeja a un espacio interior: tal vez, a su propio hogar. En la versión publicada en *La Antorcha* (1925), "El joven. Novela histórica. Novela en que no pasa nada", la tensión entre el espacio interior y exterior es aún más evidente: "Tal día prescribiera el doctor su primera salida a la calle. Y él esperó, fijos los ojos en el cielo raso, todas las horas, mientras las gentes de fuera proyectaban un rasguño de sombra en él, inversamente, filtrada en las maderas de la ventana por la que espiaba una amplia primavera".[9] Retomando la versión de 1923, al finalizar su recorrido, el joven se da cuenta de que la ciudad no le ha hecho vivir, sentir o experimentar novedad alguna. Según Ann Warner-Autl, tanto la ciudad como el mismo narrador están condenados a un destino de constante movimiento sin cambio verdadero, en palabras de la autora, "un cambio constante sin ninguna evolución".[10] Aunque a veces demuestra entusiasmo por la modernidad, la exaltación del narrador conlleva tedio y desdén: "Hoy los diarios dan demasiado papel y los hijos de 'Ford' existen demasiad... ¡Qué México! Se aburre uno".[11] Pedro Ángel Palou describió con tino el sentimiento del protagonista del relato ante la ciudad moderna: "al joven lo corroe el tedio. Salvador Novo usa todos los recursos de la vanguardia, ya lo dijimos, pero es un electrizado que no ama la electricidad; un desencantado de la modernidad, quizá el primero".[12] A pesar de integrarse a la ciudad, de conocerla como un libro abierto, la narración del joven presenta, como afirmó Yanna Hadatty Mora, una crítica a la modernidad que vivía la capital mexicana.[13] En este sentido, el tedio invade la vida del paseante. Los símbolos de la modernidad material, los choferes y sus automóviles,[14] se juzgan con supremo desagrado. Los automóviles se convierten en unos hijos de Ford, cuya descripción los acerca fraseológicamente a ser unos "hijos de la chingada" y fonéticamente unos "hijos de fuck". Como en múltiples artículos de *El Chafirete*, en "¡Qué México! Novela en que no pasa nada", la Ciudad de México se presenta como un espacio agreste, bravío y caótico. Para Novo, tanto la ciudad moderna como su maquínica descendencia generan un lugar de estimulante, pero agreste movilidad.

Para entender esta compleja conexión entre el narrador y la ciudad, la crítica literaria ha relacionado al desencantado protagonista del relato con la figura

7. Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999, p. 290.
8. Salvador Novo, "¡Qué México! Novela en que no pasa nada", en *La Falange* 1922-1923 (Ed. facsimilar), México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 404.
9. Salvador Novo, "El joven. Novela histórica. Novela en que no pasa nada", *La Antorcha*, vol. 1, núm. 20 (México) (1925), p. 25.
10. Ann Warner-Ault, "Manuel Maples Arce, Salvador Novo and the Origin of Mexican Vanguard Autobiographies", *Revista hispánica moderna*, vol. 67, núm. 1 (2014), p. 102. Las traducciones de los textos al español son mías.
11. Salvador Novo, "¡Qué México! Novela en que no pasa nada", *op. cit*., pp. 407-408.
12. Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, México, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 258.
13. Yanna Hadatty Mora, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia* (1921-1932), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 52.
14. Salvador Novo, "¡Qué México! Novela en que no pasa nada", *op. cit*., p. 407.

decimonónica del *flâneur*. Empero, el paseante de "¡Qué México! Novela en que no pasa nada" diverge de dicha figura del itinerante urbano. Desde su aparición en los relatos "Nevsky Prospekt" de Nikolái Gogol (1835) y "The Man of the Crowd" (1840) de Edgar Allan Poe, el *flâneur* ha sido un incesante caminante de la ciudad, en palabras de Patrizia Lombardo: "La inquietante alegoría de la ciudad, el hombre de la multitud habita en las calles, condenado eternamente a vagar en las afueras, sin casa y sin nombre".[15] Aun cuando no posee un nombre, el joven narrador nunca parece sentirse un habitante vagabundo de las calles de la urbe. Por el contrario, el protagonista añora la silenciosa quietud del espacio interior, anhela volver a dormir para alejarse del caos urbano. Desde el principio del relato ya encontrábamos este desagrado del narrador por las calles de la ciudad. Para Palou, el protagonista es "un joven enfermo [que] se levanta y, de alguna forma, sale a fundar la ciudad".[16] La clave de esta aseveración está en ese "de alguna forma". En el texto de Novo, el fracaso es eje de dicha fundación. El caos de la ciudad es destructivo para los habitantes de esta: "Pero las máquinas, este argumento de los socialistas, han puesto en deplorable lugar la domesticidad de los que conducen nuestras almas como si las llevara el Diablo".[17] Justamente, en el *Chafirete*, una caricatura muestra a los automóviles del servicio de salud paradójicamente destrozando los cuerpos de los transeúntes. A pesar de la experimentación vanguardista, a pesar de la prescripción médica incluida en la versión de 1925,[18] Novo no encuentra forma o trayecto alguno que le permita experimentar y revitalizar su cuerpo afeminado en las calles de la Ciudad de México.

La figura del *dandy* ha sido otra de las claves de lectura usadas para interpretar la conflictiva relación entre el narrador y la ciudad en "¡Qué México! Novela en que no pasa nada". Para Rosa García Gutiérrez, el tedio del joven protagonista está relacionado con dos características de las narrativas que corresponden a la figura del *dandy*: el *tedium vitae* y el *ennui*. Barbey D'Aurelly señala la causa de estas sensaciones en el "ingenio de la mentalidad materialista y ramplona de la burguesía dominante".[19] En este punto mi interpretación y la de García Gutiérrez coinciden, sin embargo, la autora concluye que el relato de Novo crea un espacio literario moderno que permite sincronizar tanto al escritor como a la ciudad misma con la cultura y la literatura occidental.[20] En la lectura de García Gutiérrez, la narrativa vanguardista de Novo le permite sincronizarse a sí mismo y a su ciudad con la modernidad vivida en las grandes metrópolis europeas. De la misma manera en que Debroise y Castro establecieron un vínculo entre Novo y la ciudad, García Gutiérrez sostiene la correspondencia entre el cuerpo de autor, la ciudad, la cultura y la literatura. Pero, en "¡Qué México! Novela en que no pasa nada", el relato no ofrece al lector un momento de correspondencia. En ese sentido, esta narración se acerca más a la lectura de José Martínez Torres: "La ambición de Novo era proyectar la colisión entre el artista y la indiferencia citadina, conformar un personaje que padeciera la ciudad y tuviera la voluntad intelectual de representarla".[21] A pesar de esto, el joven de 1923 no expresa nunca una culminación. La voluntad del narrador se ve devorada por el tedio. A las diez de la noche, llega la obscuridad y la narración concluye en pocos breves párrafos. La vida nocturna de taxis y de ligue homosexual se calla, se vela y se oculta en la literatura: los teatros abren, el cine supura de familias y el joven decide volver al hogar. Si el *flâneur* y el *dandy* encuentran la pasión en el movimiento urbano, el joven rehúye el movimiento, ansiando la quietud y el sueño. Al final, el narrador confiesa su fracaso: "Lo que hice

15. Patricia Lombardo, *Cities, Words, and Images: From Poe to Scorsese*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 62.
16. Pedro Ángel Palou, *op. cit*., p. 256.
17. Salvador Novo, "¡Qué México! Novela en que no pasa nada", *op. cit*., p. 407.
18. Salvador Novo, "El joven. Novela histórica. Novela en que no pasa nada", *op. cit*., p. 25.
19. Rosa García Gutiérrez, *op. cit*., p. 296.
20. *Ibid*., pp. 297-298
21. José Martínez Torres, "El joven de Salvador Novo y otros relatos urbanos", *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria*, México, Afínita/BUAP/UNACH, 2013, p. 44.

Fig. 2
Roberto Montenegro, *Salvador Novo*, s.f. Grabado en madera. Colección particular

hoy —dice el joven soltándose los zapatos— no tendrá ya objeto mañana. Hay cosas invariables, que gustan siempre. Tengo sueño; siempre me gustara dormir".[22] La primera versión de *El joven* así presenta una escritura del aburrimiento, el tedio y el sosiego que entra en discordia con la interpretación que ha leído al protagonista como un apasionado caminante de la ciudad.

Finalmente, entre las páginas de "¡Qué México! Novela en que no pasa nada", se incluyó la reproducción de un mural hecho por Roberto Montenegro, posiblemente en su estudio de San Pedro y San Pablo.[23] La imagen muestra el rostro de un hombre afeminado. A pesar de que su mirada evita al lector, el gesto del retrato transmite un agudo sentimiento de tedio. El hastío del rostro afeminado de Montenegro nos permite abordar una última diferencia entre el *flâneur* y el narrador del relato: la relación que cada uno tiene con lo femenino (Fig. 2). En el caso del *flâneur*, lo femenino se presenta como una figura de mujer que plantea la oportunidad de la revelación y la epifanía de la modernidad. A partir del cuento "Nevsky Prospekt" de Nikolái Gogol (1835), pasando por el poema "À une passante" de Charles Baudelaire (1855), por *La señorita etc.* (1922) de Arqueles Vela y por Vrbe. *Súper-poema bolchevique en 5 cantos* (1924) de Manuel Maples Arce, la presencia de la figura de una mujer ha sido el requisito para que el *flâneur* pueda experimentar a través de su sexualidad las contradicciones de la ciudad moderna. A diferencia de estos paseantes, el joven protagonista de este relato carece de cualquier encuentro sexual e incluso erótico. Esta carencia de erotismo sobresale cuando se compara con las incesantes narraciones sexuales que habitan las páginas de *La estatua de sal*. La ciudad de los recorridos sexuales de Novo no podía ser nombrada en la literatura mexicana de la década de 1920, aquellas experiencias por las que Henríquez Ureña lo llamó a su despacho están casi absolutamente ausentes en el relato de 1923. Sólo en un momento aparece una posible mención a la sexualidad de los cuerpos de los hombres afeminados. Esta alusión hace referencia a un rumor sobre un grupo de hombres: "Se murmuran cosas muy graves de ese y de otros señores de edad que también se exhiben alineados. Es muy probable. Aunque ya debe de hacer tiempo, en sus años mozos visitaron la ciudad Lux. ¡Y allá dicen que son tan raffinés!".[24] A pesar de todo, la referencia a estos hombres sofisticados parece estar relacionada más con la generación de los escritores modernistas que con literatos como Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. En lugar de exponerse a sí mismo, Novo muestra el castigo social que recae sobre la afrancesada sofisticación de estos hombres mayores que lo precedieron. La incapacidad del cuerpo afeminado de habitar sexual y eróticamente el espacio público de la ciudad se convierte en el fracaso del joven que no encuentra la experiencia de la vanguardia artística propia del paseante urbano.

Ante este escenario de desasosiego, el cuento "Manuscrito de un hombre colonial" presenta un contra-relato a la narración urbana de "¡Qué México! Novela en que no pasa nada". Publicado en *El Universal Ilustrado*, el 21 de febrero de 1924, el cuento configuró el surgimiento prosístico de la sexualidad de los cuerpos de los hombres afeminados en la narrativa mexicana. Fernando Bolaños Cacho ilustró el texto con un grabado de un hombre de pelo largo y barba que está sentado en un gran sillón. Vestido con un traje de aparente procedencia colonial, el hombre, que reposa su cabeza sobre su mano izquierda, luce pensativo. En el cuento, el narrador configura no sólo una genealogía, sino también una tradición sexual y literaria al

22. Salvador Novo, "El joven. Novela histórica. Novela en que no pasa nada", *op. cit*., p. 27.
23. Salvador Novo, "¡Qué México! Novela en que no pasa nada", *op. cit*., p. 405.
24. *Ibid*., p. 408.

escribir este retrato biográfico de un hombre que vivió en la "muerta ciudad antigüa" de Villarce.[25]

Precisamente, el narrador empieza la historia con una declaración sobre la creación literaria: "Otros con ello habrían podido hacer un libro. Más yo cuento aquí lo que recuerdo —¡oh, será todo!— de aquellas páginas inquietantes".[26] En este caso, el dispositivo narrativo del manuscrito encontrado plantea una doble oportunidad para la ficción: de un lado, expresa un relato propio; de otro, la invención de la escritura de aquel a quien yo he leído— la creación de mi predecesor literario. Entonces, la lectura de dicho manuscrito no ocurre sin consecuencias. Por lo contrario, el leer el manuscrito afecta al autor, quien se siente urgido por escribir la historia presente en aquellas "páginas inquietantes".

En contraste con esta fertilidad narrativa, la descripción del paisaje de la ciudad de Villarce está marcada por un negativo estancamiento vital. Durante su viaje a esta antigüa ciudad, el narrador ofrece la primera declaración de su propia vida: "Yo pienso morir pronto y célibe".[27] El narrador asume la soledad como parte integral de su experiencia vital. No sólo Villarce se describe como un lugar estéril, sino también desolado, sus habitantes se han extinguido hace tiempo: "Los condes de Espino, que se enlazaron a los López en el siglo XVII, han extinguido su sangre azul".[28] En esta narración, la genealogía de estas familias incluye una descendencia de "tipos raros" de los cuales sólo restan "algunos graves retratos deformes". Después de ofrecer una somera genealogía familiar, el narrador presenta al conde de quien nos hablará en su escrito y declara el objetivo de su relato: "él redactó sus memorias y yo voy a decir tan sólo un matiz de aquella vida". El narrador afirma: "de este hombre que habría sido mi amigo de no haber sido mi abuelo".[29] Con esto, establece no sólo una afinidad con el contenido del manuscrito, sino que también incluye a este hombre dentro de su ascendencia familiar.

La narración del "Manuscrito de un hombre colonial" incluye cuatro entradas del diario del abuelo del narrador: "Viernes", "Lunes", "Jueves" y "Domingo". En la primera entrada, leemos por primera vez las palabras del supuesto manuscrito, de aquellas "hojas amarillas" que el narrador encontró "al azar en un viejo cofre del castillo de Villarce":

> ...sólo a ti que eres yo mismo, puedo hablar de mí. Hace tiempo que escribo estas memorias que a todos oculto. Siento a veces que el grito más desolador, que el 'para qué' me invade al escribir, ¡oh, diario mío! Porque a mi muerte, que veo y deseo muy próxima, habrás de desaparecer en fuego u olvido.[30]

La muerte del cuerpo aparece en el manuscrito como un suceso deseado. No obstante, la desaparición del diario parece acarrear desolación. El destinado daño por fuego u olvido del cuerpo textual aqueja más que el del cuerpo físico. Después de esta declaración de finitud, el relato señala una de las características más importantes del último conde de Villarce: la incapacidad amatoria y reproductiva: "y yo no tendré hijos... ¿Y quién habría de amarme?".[31] Esta primera ficcionalización del manuscrito inicia la configuración de un retrato: el retrato del narrador se crea a través de la fabulación de la vida de un personaje de otro tiempo, de su abuelo el conde de Villarce. El autor del manuscrito ofrece así un relato velado, una confidente forma literaria que en apariencia sólo el narrador podría revelar.

25. Salvador Novo, "Manuscrito de un hombre colonial", *op. cit*., p. 46.
26. *Ídem*.
27. *Ibid*., p. 47.
28. *Ibid*., p. 46.
29. *Ibid*., p. 47.
30. *Ibid*., p. 48.
31. *Ídem*.

A propósito de este acto de revelación, en la entrada "Lunes", el narrador declara que su escritura reemplaza el acto de la confesión religiosa: "Desde que estoy aquí, frente a mí mismo, no había casi hablado con nadie. Habíame aun negado a recibir a mi confesor, con su escándalo...". El autor presenta en "Lunes" un contraste a la sombría situación sentimental que había descrito sentir en la oscuridad de su cuarto en "Viernes": en dicha entrada, ante la reciente pérdida de su madre, el autor del manuscrito afirmaba que, en ese momento, había reconocido que el dolor era una condición propia del mundo: "Surgió de mí, trémulo llanto inagotable; mas lloraba yo por mí mismo... como si de pronto —¡oh, Dios mío!— viera yo que fuera del mío hay el dolor de la vida a la que no me he asomado nunca".[32] En contraste, en "Lunes", el autor del manuscrito experimenta el efecto que tiene un rayo de luz solar que entra como "un incendio fértil" a iluminar la soledad de su "noche interior".[33] Así, una soleada naturaleza atraviesa su ventana revigorizando su cuerpo. Contrario a la agobiante ciudad en "¡Qué México! Novela en que no pasa nada" (a aquel "rasguño de sombra"), el espacio exterior de la ciudad de Villarce presenta un lugar de revitalización y resurgimiento.

Ahora bien, al igual que "¡Qué México! Novela en que no pasa nada", el conde posee un condenado cuerpo pálido de nacimiento. El abuelo del narrador no puede experimentar la vida porque su cuerpo ha sido condenado de antemano: "Mis manos no podrán asir la vida, porque sólo saben rezar por pecados que no cometí. Mis ojos son débiles y este corazón sensitivo los hace siempre humedecer".[34] Esta condenada situación se vincula con varios poemas de la poesía joven de Novo: por ejemplo, en "A Xavier Villaurrutia", el poeta afirma: "Porque lloramos mucho y rezamos en vano/ y porque nos devora un ansía pecadora".[35] En este cuento, el abuelo del narrador muestra varias de las características de los cuerpos afeminados condenados. Como en el poema "Oración", el cuerpo del hombre colonial muere antes de tiempo y sin contacto sexual: "Yo pienso morir pronto y célibe".[36] Además, su cuerpo infértil no se reproduce: "y yo no tendré hijos".[37] La imposibilidad amatoria está predestinada como en la poesía adolescente de Novo, pero la súplica a Dios ahora se convierte en afinidad con el cuerpo fisurado del mismo: "Mas yo estaba solo ¡solo!, en mi noche interior, frente a un Dios enfermizo y lleno de heridas". La condena predestinada destroza la capacidad del cuerpo para tocar otros cuerpos: "Mis manos no podrán asir la vida... Esta boca no podría besar".[38] Pero, a diferencia de los poemas juveniles, las dos últimas entradas presentan otra posibilidad para el cuerpo condenado: la formación de una sexualidad velada que se produce fuera de la ciudad moderna.

La entrada "Jueves" expone el clímax narrativo de esta formación de la sexualidad, exponiendo el momento de resurrección carnal del narrador del manuscrito. Después de bañarse en un lago, su cuerpo finalmente renace. A través de la figura de Eva, el cuerpo del conde revive su feminidad al ingerir aquella manzana: "yo mordí una manzana y una sed incógnita despertó en mí un nuevo sentido". A continuación, cito el fragmento en su totalidad para mostrar el proceso de resurrección del personaje:

> He soñado anoche. Me vi en un bosque huraño y fuerte, lleno de siglos y aromas. Había un lago; había frutos; yo mordí una manzana y una sed incógnita despertó en mí un nuevo sentido.

32. *Ibid*., p. 48.
33. *Ibid*., pp. 48-49.
34. *Ibid*., p. 49.
35. Salvador Novo, *Nuevo amor y otras poesías*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 9.
36. Salvador Novo, "Manuscrito de un hombre colonial", *op. cit*., p. 47.
37. *Ibid*., p. 48.
38. *Ibid*., p. 49.

> Ahora la Vida saldría de mí como un cofre pródigo en lo que hasta entonces se hubiesen acumulado monedas inútiles. Desnudéme [sic]. Había un estanque. Y en el momento de arrojarme, un ave preludió su cantar y la menta dio sus aromas. Me asomé al estanque. No era ya el mismo. En mis ojos había luz. Mis brazos no eran ya flacos ni pálidos y me sentía, si no aún robusto, armonioso ya, claro y bello. Me froté dos horas, jugando con el sol entre las hierbas, lleno aún de diamantes el cuerpo mío.

La resurrección del último conde de Villarce se confirma en la sucinta entrada del día domingo: "He salido al campo azul y melodioso, por primera vez".[39] Para ese momento, después de frotarse por "dos horas", el personaje ha logrado transformarse, mordiendo la manzana prohibida, despertando su sexo y experimentando esa oculta sed. La narración del "Manuscrito de un hombre colonial" guarda una familiaridad con el despertar sexual del personaje de André Gide en *Si le grain ne meurt*. Años después Novo expuso la importancia del texto de Gide para la experiencia de la sexualidad de los hombres afeminados de la época:

> En cierto modo, *Si le grain ne meurt* suscitó más escándalo que el *Corydon*. Este era un tratado dialogado, una reexposición de conclusiones sexuales ya conocidas pero abstractas, en tanto que en *Si le grain*, Gide confesaba practicar lo que predicaba, decía cuándo y cómo empezó la cosa, y describía con bastante delectación morosa y evocadora su primer satisfactorio sofocón beduino en la cálida arena del desierto.[40]

En su texto autográfico, Gide asevera que en el momento de su resurrección fue poseído por un ardiente deseo de vivir. Su surgimiento sexual llega al clímax cuando su cuerpo se convierte en colmena que destila miel.[41] Tanto en el relato de Gide como en el de Novo, el personaje despierta su sexualidad durante el baño por medio de la masturbación: mieles y diamantes cubren ahora los cuerpos sexualmente despiertos. Novo ingiere los frutos reconfigurando la narración del baño para crear la transformación erótica de su personaje y, a su vez, para formar de manera velada la sexualidad de su narrador.

Después de esto, el "Manuscrito de un hombre colonial" concluye retomando la escritura del joven narrador del cuento:

> Termina en esto el diario de mi abuelo. Su tumba no se halla por parte alguna. Tal vez un insurgente se diera cuenta de su cuerpo. Quizá él huyó de su alma antigua, de su horrible castillo, de su vida ficticia entre los libros que los viejos escriben amargamente y que habían ahogado su amanecer. Acaso vive en mí.[42]

Ante un cuerpo afeminado cuya experiencia sexual se excluye de las calles, como fue el caso del joven narrador de "¡Qué México! Novela en que no pasa nada", el "Manuscrito de un hombre colonial" surge entonces como la formación de un espacio velado en el que la sexualidad de los cuerpos afeminados ocurre. Esta narración sucede en el cruce cómplice de las miradas, en la íntima lectura. Retomando el retrato de Novo hecho por Rodríguez Lozano, el clímax de la imagen no está en el espacio exterior. En lugar de esto, el espectador ve tanto el exterior de la ciudad, como la mirada punzante de Novo, entendiendo la forma precisa de la confidencia que se expone en el umbral de las miradas. Como en aquel asiento trasero, entre los confidentes, el arte y la literatura no sólo emergen para testificar los cuerpos afeminados, sino también para conformarlos: cuerpo propio y ajeno, espacios interiores y exteriores de la sexualidad. Partiendo de Michael Lucey, la experiencia artística, literaria y sexual genera un saber de cómo los límites del cuerpo y del espacio "se han dibujado y redibujado".[43] En el "Manuscrito de un hombre colonial",

39. *Ibid*., p. 49.
40. Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Empresas Editoriales, 1967, p. 587.
41. André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1955, p. 318.
42. Salvador Novo, "Manuscrito de un hombre colonial", *op. cit*., p. 49.
43. Michael Lucey, Gide's Bent: Sexuality, Politics, Writing, New York, Oxford University Press, 1995, p. 7.

Novo dibuja a un antepasado en su escritura, viviendo esa feminidad de su frágil carne: redibujando los límites y las posibilidades de su propia experiencia de vida, de su sexualidad y de su historia. Para Heather Love, los sujetos queer "escogen el aislamiento, ven hacia el pasado, o escogen vivir en un presente desconectado de un continuo histórico".[44] Novo retomó así un pasado colonial para escapar del proyecto urbano moderno del estado mexicano. Este volverse hacia el pasado le permitió crear un espacio, una literatura y un arte para el cuerpo de los hombres afeminados. Sin embargo, debemos agregar un matiz, el cuento de Novo no funciona fuera de un *continuum* histórico. Al contrario, su escritura elabora sus propios retratos, sus propias formas veladas de afeminamiento. Afeminamiento para los amanerados lectores de 1924. El cuento es un retrato cuyos confidentes sabrán reconocer: abuelo, nieto y lectores en múltiple confesión.

"Acaso vive en mí…", sugiere el narrador al finalizar el "Manuscrito de un hombre colonial". Esta última insinuación recalca el proceso artístico y literario de identificación entre las vidas de los hombres afeminados. La reelaboración literaria del pasado le permite a Novo expresar su propia vida sin siquiera nombrarse. A través de esta ficticia genealogía, de este retrato de una vida otra, Salvador Novo expone velando la vida de los cuerpos afeminados. El goce de su feminidad sólo ocurre a través de la formación artística de un cuerpo que había sido enterrado bajo la historia del estado revolucionario: "Su tumba no se halla por parte alguna. Tal vez un insurgente diera buena cuenta de su cuerpo".[45] Aquel manuscrito de su abuelo, aquel retrato velado suyo, fue así una expresión artística que le permitió a su afeminado cuerpo recorrer el espacio público de la Ciudad de México a través de las páginas de *El Universal Ilustrado*.

44. Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History, Cambridge*, Harvard University Press, 2007, p. 8.
45. Salvador Novo, "Manuscrito de un hombre colonial", *op. cit*., p. 49.

A Plague of Cars: Traffic in 1920s Mexico City

J. Brian Freeman*

During the late 1910s, the growing number of automobiles in Mexico City began to overwhelm the capital, just as the country clawed itself out of a destructive armed revolution (1910-1920). In a few short years, the proliferation of cars, trucks, and buses —outfitted with the revolutionary technologies of internal combustion and pneumatic tires— produced a rapid increase in the speed of urban transportation. Freed from the limits of muscle power and the constraints of rails, motorists zigged and zagged through streets. Their pursuit of speed, which Aldous Huxley later identified as "the only new pleasure invented by modernity" and likened to a drug, radically altered life in the city.[1] It is little surprise, then, that Manuel Maples Arce chose to write of speeding in a powerful car in his 1921 Estridentist manifesto, *Actual Nº 1*: "En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos".[2]

Fast cars, however, had the potential to provoke stagnation as well. Indeed, the association of Mexico City with traffic congestion was born in these years as motorists waged a violent war in the streets against trams, carriages, street vendors, pedestrians, and even the city's cats and dogs. Their growing numbers and insatiable demand for space, triggered accidents, traffic jams, irritating noises and smells, and a shocking number of pedestrian deaths and injuries.[3] Over the course of the 1920s, this traffic crisis became a key preoccupation of city officials, industry leaders, and a new cadre of experts.

In the waning years of the Díaz regime, affluent residents imported hundreds of gasoline-powered automobiles from Britain, France, Germany, Italy, and the United States. The wealthy were soon speeding along the Paseo de la Reform and beyond.[4] In this "heroic" phase of early motoring, sportsmen took to city streets and soon looked to conquer new landscapes untouched by motorized travel, as they pushed new machines to their mechanical limits.

* Indian River State College, Fort Pierce, Florida.
1. Aldous Huxley, "Wanted, A New Pleasure", in *Music at Night and Other Essays*, New York, Doubleday Doran, 1931, pp. 221–229.
2. Manuel Maples Arce, "Actual Nº 1", *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*, Luis Mario Schneider (ed.), México, UNAM, 2007, p. 7.
3. For an examination of the safety crisis created by traffic in the United States, see Peter Norton, *Fighting Traffic: The Dawn of the Motor Age in the American City*, Cambridge: MIT, 2008. For an earlier study of changing perceptions of streets at the turn of the century, see Clay McShane, *Down the Asphalt Path: The Automobile and the American City,* New York, Columbia University Press, 1994. For a discussion of the traffic problem in Mexico City during the porfiriato, see Michael K. Bess, "Traffic Problems: Authority, Mobility, and Technology in Mexico's Federal District, 1867-1912", *The Americas*, no. 78:2 (April 2021), pp. 259-278.
4. "An Automobile", *The Mexican Herald*, (July 1, 1898), n.p.; Nathaniel J. Mason, "The City of Mexico", *Overland Monthly and Out West Magazine* (November 1906), pp. 398-404; "Nueva Mesa del Automóvil Club", El *Tiempo* (April 4, 1909), n.p.; "Automovilismo", El Diario (March 24, 1910), n.p.

Local critics, like many of their contemporaries around the world, began to express concern. In 1905, Dr. Manuel Flores echoed earlier opposition to the bicycle when he described the new hobby of motoring as "a true public calamity". He worried that frequent automobile accidents were, in a sense, being condoned as expressions of "progress".[5] That same year, the Federal District government issued its first transit rule book.[6] Two years later, *La Patria* newspaper quipped, "we are hanging onto our souls by a thread" ever since wealthy men began driving their cars "like demons threatening to run over half the world".[7] And as motorists dashed through streets, they kicked up clouds of dust, and generated new noises and smells, leading many observers to insist that motorists were destroying a city where "slowness, waiting, pondering, and all that is contrary to speed had reigned for centuries".[8] Finally, in October 1909, Federal District governor, Landa y Escandón promised to wage a "war on the speed evil" in the city.[9]

Although Mexico City's early motoring culture took shape in the first decade of the twentieth century, the 1910s witnessed a radical shift in patterns of mobility as the number, variety, and power of vehicles grew. According to young poet Salvador Novo, "with the revolution, at last, there were as many cars as generals".[10] Indeed, revolutionary officers and their associates embraced the new century's culture of speed with as much enthusiasm as Porfirian sportsmen.

In early 1917, city residents arrived in the new Condesa neighborhood to learn just how fast the newest automobiles could travel. That spring, automotive importers organized a series of races at the Hipódromo de la Condesa horse track that drew tens of thousands of spectators, including many members from the new ruling class. Sixty thousand people arrived on Sunday, March 25, 1917 to see vehicles resembling "apocalyptic monsters" make "the ground tremble." Some watched from nearby rooftops, including El Toreo bullring, while others perched in trees along nearby streets. Attendees included Generals Alvaro Obregón, Pablo González y Benjamín Hill, and members of the diplomatic corps.[11]

A second competition took place on April 1, which Venustiano Carranza, his wife, and two girls watched from inside their car. As the contest neared its end, cars #4 and #8 crashed into each other, causing five participants to be sent to the Red Cross hospital. Soldiers fired into the air to prevent spectators from spilling on to the track but instead unleashed a stampede.[12] The following Sunday, Car #3 veered off the track and into "a wall of human beings," instantly killing five children and two adults.[13] After a brief hiatus, sponsors organized another competition on September 2. When car #18 reached the finish line, a large number of spectators poured onto the track to congratulate the winner just as Frank Knight's car approached the finish line. Knight barreled into the crowd, killing four people.[14]

The danger of increasing vehicle speeds was not confined to the racetrack, however, but had become familiar to residents across the capital by the end of the 1910s.[15] Speed and maneuverability were proving to be the main comparative advantage of the city's new bus industry, which grew from humble beginnings in

5. Dr. M. Flores, "El furor del automovilísmo", *El Mundo Ilustrado* (October 8, 1905), n.p.
6. Michael K. Bess, "Traffic Problems: Authority, Mobility, and Technology in Mexico's Federal District, 1867-1912", *The Americas*, no. 78:2 (April 2021), p. 276.
7. "El Vértigo de la Carrera," *La Patria* (March 27, 1907), p. 1.
8. "Los Accidentes en Automóvil", *El Imparcial* (June 3, 1906), p. 5.
9. "Case to be sifted by city authorities", *Mexican Herald* (October 10, 1909), p. 2; "Prevenciones a los chauffeurs", *La Iberia* (November 2, 1909).
10. Salvador Novo, "Elogio del Automóvil", *El Univesal Ilustrado* (January 28, 1926), p. 19.
11. "Extraordinariamente Concurridas y Animadas Resultaron las Carreras Automovilísticas en la Condesa", *El Pueblo* (March 26, 1917), p. 6.
12. "En Extraordinario Concurso, Veloces Corrieron, Ayer, los Automóviles", *El Pueblo* (April 2, 1917), pp. 1, 7.
13. "La Carrera de la Muerte", *El Pueblo* (April 9, 1917), pp. 1, 6.
14. "Gran Acontecimiento Deportivo", El Pueblo (July 27, 1917), p. 2; "La Carrera Trágica", *El Pueblo* (September 3, 1917), p. 1.
15. In his theory of the accident, Paul Virilio observes: "When you invent the ship, you also invent the shipwreck; when you invent the plane you also invent the plane crash; and when you invent electricity, you invent electrocution... Every technology carries its own negativity, which is invented at the same time as technical progress". See his *Politics of the Very Worst. An Interview by Philippe Petit*, New York, Semiotext(e), 1999), p. 89.

1916 to become an economic and political force in the 1920s. During 1914, unregulated cars and make-shift buses —dubbed "jitneys"— began to compete directly with streetcars in cities along the west coast of the United States. The phenomenon quickly spread to the rest of the country and by the middle of 1916 it was remaking public transportation in Mexico City as well.

The new industry sprang up when workers declared a general strike in the Federal District on July 31, 1916 and brought the tramway network to a standstill. While tramway employees had halted services in the past, this time entrepreneurial chauffeurs responded by transporting passengers in their own vehicles. After offering their services during the first day of the strike, on the second they began to transform vehicles into makeshift buses by positioning wooden planks atop old chassis and stringing up cloth around rod canopies. Shortly after the initial improvised vehicles hit the streets, chauffeurs experimented with additional design and service innovations. On mainly Ford chassis, they crafted wooden bodies that contained laterally running benches to fit eight, sturdy roofs, sides to act as back rests, and curtains to keep out rain. They baptized their vehicles with fanciful names inspired by popular culture, geography, international events, politics, and love. Names included Hindenburg, El Vampiro, Fifí, Nandito, Anáhuac, Marianela, Pretty Baby, El Submarino, Charlie Chaplin, España, El Centenario, and Laredo, among countless others.[16] To attract passengers, chauffeurs displayed cardboard signs listing the routes they served. On stops along Cinco de Febrero, Argentina, 16 de Septiembre, Tacuba, and Bucareli, the noise of revving engines, honking horns, and shouting *cobradores* filled the streets with a relentless cacophony.[17]

By the end of 1918 the city's more than 2,500 buses were covering all but one of the principal roads of the capital—Francisco I. Madero Avenue—and providing quick transport to the suburbs both day and night.[18] Buses covered the same routes as the tramways, but did so in less than half the time, moving along at a speed "calculated to turn one's hair gray". Their steady flow also proved appealing to commuters as the trams, by contrast, often passed at intervals of 15 to 20 minutes. Meanwhile, at 10 centavos within the city or to nearby suburbs, and 15 centavos for more remote destinations, a bus cost no more than a tram ride. During rush hour the city's fleet of buses was "crowded to the limit", as "homeward-bound travelers, of every age, of every walk and condition in life, cluster in all over them, inside and outside, like a swarm of bees". As Martín Luis Guzmán put it, just about anyone could now enjoy that "small satisfaction of riding on pneumatic wheels" through the capital.[19]

The new industry produced a dramatic increase in automobile imports, which accelerated during 1917 when the Carranza administration removed import duties on all "wagons, carriages, and automobiles for commercial and agricultural purposes". As production ramped up in the United States, new and used cars flowed over the border, often headed for Mexico City. The Ford Model T proved remarkably popular among bus and taxi drivers, with a price that dropped from 900 dollars in 1910 to 345 dollars in 1916. Production, meanwhile, had exploded from about 19,000 annually to over half a million over the same years.[20]

16. *The Mexican Review* 2.12–13 (September–October, 1918), pp. 18-19.
17. Moisés T. de la Peña, *El servicio de autobuses en el Distrito Federal*, México, 1943, pp. 13–15.
18. *The Mexican Review*, op.cit.
19. Martin Luis Guzmán, "Automóviles," *Pegaso* (May 4, 1917), p. 9.
20. United States Bureau of Foreign and Domestic Commerce, *Supplement to Commerce Reports*, no. 32 (October 17, 1918), pp. 11–12; "Mexico," *Bulletin of the Pan American Union*, no. 44 (January–June, 1917), pp. 407, 682; "Mexico," *Bulletin of the Pan American Union*, no. 45 (July–December, 1917), pp. 691, 271; *The Automobile* (December 16, 1915), n.p.; *Motor West* (December 1, 1919), p. 23.

The expansion in urban automobility occurred so quickly that in 1922 *El Universal* quipped, "the memory of that clear and clean Mexico [City] of 10 years ago vanished in a cloud of dust and gasoline".[21] By 1924 the city's horse carriages had been completely displaced by 2,849 taxis and buses that together transported 592,536 passengers per day. A year later one observer estimated that 35 million pesos were invested in automobiles in Mexico City and surrounding suburbs alone.[22]

As motorists consolidated their conquest of the city, residents developed a new set of skills to navigate the latest hazards. Echoing Georg Simmel's observations in "The Metropolis & Mental Life" (1903), *El Universal* found that urbanites were adapting their bodies and minds to a series of new "instinctive physical needs". Over time "we have been altered, without noticing it, becoming sad and wary animals... We have become untrusting of everything, even of our own shadows" as every "small sound, the flapping of a wing, seems to us the snorting of a bus that might attack us from behind". Even the dogs, cats, and chickens of the Federal District seemed to have acquired this new "sixth sense of the big city".[23]

By the beginning of the new decade, the city's traffic situation was widely seen as a "resounding failure". In the summer of 1921, *El Demócrata* lamented that the "scandalous frequency" of "accidents along the public thoroughfares" had become part of daily life, and if it was "not a child run over by a train or an automobile, it's an elderly person, and even men and women in the midst of life, for mercy is given to no one".[24]

As pedestrians battled with the tangle of automobiles, buses, jitneys, carts, and tramways for space on city streets, motoring proponents like the magazine *El Automóvil en México* —owned by journalist and founder of *Excelsior* newspaper, Rafael Alducín— demanded that officials deal with what they saw as imprudent bipeds.[25] As early as 1920, the publication flippantly insisted that a "law for pedestrian traffic" be passed in Mexico City, requiring pedestrians to carry a white light in front and a red light in back at night, to not carry any items that might damage the tires of a car, to run no faster than seven miles per hour when dodging automobiles, and to limit the emission of smoke from their cigarettes.[26] Taking a more serious tone, the magazine argued in June of 1921 that since the city's Traffic Code had gone into effect in 1918, no pedestrian had ever been charged for a variety of offenses such as jaywalking. Reproducing portions of the law for its readers, the magazine insisted it was "time to begin concerning ourselves with teaching pedestrians how to walk on the streets and to comply with the traffic laws".[27]

Yet jaywalking, rather than a simple bad habit of those ignorant about life in the motorized city, remained a necessity. Residents often had little choice but to venture into the streets where venders and itinerant merchants blocked the capital's sidewalks. Around the Merced, San Juan, Juárez, and Lagunilla markets, and on avenues like Corregidora and San Juan de Letrán, temporary stalls vied for space with people, animals, and vehicles on the move. *El Automóvil en México* recognized as much and complained that unregulated street hawking had forced pedestrians to "invade the place destined for the transit of vehicles". As a self-designated defender of motoring interests, the magazine singled out crowded sidewalks one of the main obstacles to reduced traffic congestion.[28]

21. Fígaro, "México sin Camiones", *El Universal* (March 8, 1922).
22. "Many Autos Now Used in Mexico City", *Los Angeles Times* (April 2, 1926), p. 5.
23. Fígaro, "México sin Camiones", *El Universal* (March 8, 1922), n.p.
24. "Por su mala organización, el tráfico es un enorme fracaso", *El Demócrata* (August 10, 1921), p. 1.
25. During March 1921, Alducín brought importers and automotive interests together for the First Automobile Exposition, held in the National Theatre. See "En el Teatro Nacional", *El Automóvil en México* (January 1921), p. 16.
26. *El Automóvil en México* (December 1920), p. 37.
27. "Las Infracciones al Reglamento de Tráfico", *El Automóvil en México* (July 1921), p. 23.
28. "El tráfico citadino y las banquetas intransitables", *El Automóvil en México* (February 1930), p. 7.

Federal and city authorities hoped to use new legislation and rigorous enforcement to rectify the dangerous situation on the streets. In September 1917, President Carranza announced the creation of a Traffic Department for the capital. By May of the next year, a new "Reglamento de Tránsito" went into effect and campaigns against aggressive driving and jaywalking soon began. From August 2 to 11, 1918, alone, traffic inspectors issued 421 citations, earning the ire of many motorists.[29]

Traffic enforcement, however, had the effect of solidifying the bonds of mutual self-interest among motorists, but particularly the city's bus and taxi drivers. In 1921, they organized the Centro Social de Choferes and affiliated with the Confederación Regional de Obreros Mexicanos (CROM). One of the few publications that provides a window onto the concerns of these workers in the early 1920s is the irreverent newspaper *El Chafirete*, written largely by Salvador Novo.[30] Published in 1923 to defend the interests of the capital's chauffeurs, the magazine populated its pages with cartoons, jokes, poems and brief updates on issues relevant to the industry.[31] In addition to taking aim at common traffic cops, *El Chafirete* targeted Celestino Gasca, governor of the Federal District from 1920 to 1923. While Gasca boasted of "moralizing" traffic enforcement, *El Chafirete* claimed that "coyotería" (corruption) among the traffic police had only increased during his tenure. Years later, Novo recalled that the term "mordida" (bribe, literally a bite) was itself born in those years, having emerged from the word "mordelones" (biters) to describe the first traffic cops.[32]

The challenge of motor vehicle traffic was not lost on architects at the time who began to incorporate the automobile into their designs. In fact, Adamo Boari, the original designer of the National Theatre (Palacio de Bellas Artes), sketched one of the earliest depictions of a Mexico City organized around the spatial demands of the car. His curious 1923 drawing, entitled "Nuevo Proyecto de la Plaza del Teatro Nacional de México con Relación al Grande Aumento de Tráfico", depicts a city of bumper to bumper traffic. Vehicles run along Cinco de Mayo Avenue, across San Juan de Letrán (Eje Central), in front of the theatre, and on through the heart of Alameda Park. The automobile is clearly the dominant actor in Boari's new Mexico City. Although he had lost his influence among Mexican authorities by the early 1920s, his vision proved remarkably prophetic. Over the next few years, a large parking lot was added in front of the theater, and traffic was allowed to pass directly between it and the main entrance.[33]

As Boari updated his design, a new generation of architects looked to adapt the city to the present and future demands of motor vehicle traffic. In 1922, Alfonso Pallares began his efforts by drawing an analogy between the city and the human body; streets, in his view, were like the arteries of a "grand organism" through which city inhabitants circulated. Having identified six key arteries that needed to be widened, Pallares proposed the demolition of entire blocks and hundreds of buildings.[34] Over the next half-decade, Pallares and his coreligionists —the architects Luis R. Ruiz, Francisco Mújica, Carlos Contreras, and others— drafted elaborate proposals that sought to convert the City of Palaces into a modern metropolis capable of accommodating the motor car.[35]

29. "El buen resultado del tráfico puesto en rigor", *El Pueblo* (August 12, 1918), p. 8.
30. Little has been written on *El Chafirete*. See Adriana González Mateos, "El fifí y su chofer: control social, homosexualidad y clase en un periódico del México posrevolucionario", *Signos Literarios*, no. 2 (julio-diciembre, 2005), pp. 103-125; Discussion of Novo's involvement in the newspaper can be found in Robert McKee Irwin, *Mexican Masculinities*, University of Minnesota Press, 2003; Carlos Monsiváis, *Salvador Novo: lo marginal en el centro*, Ediciones Era, 2004; Viviane Mahieux, "The Chronicler as Streetwalker: Salvador Novo and the Performance of Genre", *Hispanic Review*, no. 76:2 (2008), pp. 155-177.
31. *El Chafirete* (15 March, 1923), n.p.
32. Salvador Novo, *New Mexican Grandeur*, México, Ediciones Era, 1967, pp. 23-24.
33. Alejandrina Escudero and María del Rocío Álvarez Guerra (eds.), *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*, México: INBAL, 2012, p. 32.
34. Alfonso Pallares, "Ante el Plano de la Ciudad de México", *Anuario de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos*, 1922-1923, p. 22.
35. Elisa Drago Quaglia, *Alfonso Pallares. Sembrador de ideas*, México, UNAM, 2016, pp. 111-118, 211.

The transition to automobility was reinforced with the election of President Plutarco Elías Calles (1924-1928). During his first year in office, Calles facilitated the establishment of a Ford Motor Company factory in Mexico City and the Comisión Nacional de Caminos, which aimed to build a national network of highways emanating from Mexico City, funded by a tax on domestic gasoline consumption. As a result, the new highway system was initially funded mainly by residents of the capital since they owned most of the cars in the country.[36]

The first year of the Calles presidency also witnessed architect Carlos Contreras return to the country. In the spring of 1925, Contreras presented Calles with his "National Planning Project for the Republic of Mexico" and published it in the July issue of *City Planning*.[37] While this initial proposal focused on national planning, it called for the creation of city planning commissions throughout the republic. By the summer, *Excélsior* was calling for "comprehensive planning" of Mexico City's transit system in order to relieve traffic bottlenecks,[38] and by September it highlighted the need for a "Regional Plan for the Federal District".[39] That fall the Society of Mexican Architects (Sociedad de Arquitectos Mexicanos) announced the "First Mexican Congress of City Planning".[40]

As planning took hold in the country as a field of theoretical and applied knowledge, architects and thinkers coalesced around Contreras. In 1927, he established the new Asociación Nacional para la Planificación de la República Mexicana, which organized the First Exposition of City and Regional Planning during September and October, and also began publishing the journal *Planificación*. The emphasis on the problem of traffic was unmistakable in *Planificación*'s first issue. In an unattributed article entitled "La Planifiación y el Problema del Tráfico", the author —likely Contreras himself— writes: "The study and solution of the problem of traffic in Mexico City and surrounding areas are urgent necessities and measures must be taken immediately to alleviate the existing conditions and to predict the way to resolve the future necessities of this region". Only planning, in the view of the new association, could provide a permanent solution to the traffic problem.[41] Solutions, however, would require aggressive interventions. The journal published Contreras' suggestions for an extension of Chapultepec Avenue from Balderas Street to the Zócalo, which would have cut through over a dozen city blocks. His proposal for a "Gran Avenida de Norte a Sur", meanwhile, required an extensive demolition effort to "unclog traffic".[42]

Although many of these ideas were incorporated into the construction of 20 de Noviembre Avenue a decade later, most of the radical proposals of the 1920s would have to wait decades longer to come to fruition. Yet by the second half of the 1920s, motor vehicle users, city authorities, and technical experts had essentially redefined the street around the ideal of rapidly flowing traffic flow, while motor vehicles became the undisputed owners of the road.

36. J. Brian Freeman, "Transnational Mechanics: Automobility in Mexico, 1895–1950," PhD Dissertation, City University of New York, 2012.
37. Carlos Contreras, "National Planning Project for the Republic of Mexico", *City Planning* (July 1925), pp. 3–15.
38. "El tráfico en la ciudad es un problema de planificación aún no abordado", *El Excélsior* (August 2, 1925).
39. "Urge un Plan Conjunto de Urbanización y Salubridad para el Distrito Federal", *El Excélsior* (September 27, 1925).
40. "El Primer Congreso Mexicano de Planificación de Ciudades", *El Excélsior* (December 6, 1925).
41. "La planificación y el problema del tráfico," *Planificación*, t. 1, no. 1 (September 1927), p. 20.
42. "Una Gran Avenida de Norte a Sur", *Planificación*, t. 1, no. 1 (September 1927), p. 20.